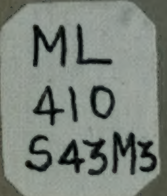


Maurer, Julius
Anton Schweitzer als Opern-
komponist



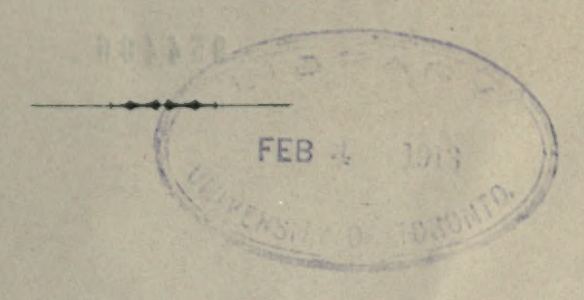


ANTON SCHWEITZER
als Opernkomponist

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Hohen philosophischen Fakultät
der
Vereinigten Friedrichs-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

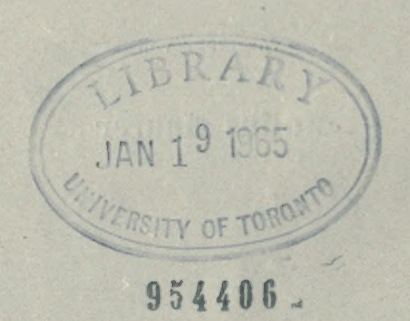
Julius Maurer
aus Pforzheim in Baden



Halle a. S.

1911

Referent:
Professor Dr. H. Abert.



Inhalt.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät werden die Musikbeispiele nur der im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinenden Buchausgabe dieser Arbeit beigefügt.

I.

Im 7. und 8. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts war der Name Anton Schweitzer wohl bekannt und hoch geschätzt. Wer in Deutschland von der Oper sprach oder schrieb, nannte ihn mit an erster Stelle; nicht nur das Verdienst, die erste deutsche Oper geschaffen zu haben, wurde ihm hoch angerechnet; sondern rein als musikalische Leistungen genossen seine Alceste und seine Rosemunde großen Ruhm. In D. Schubart's deutscher Chronik von 1774 (S. 590) sind als die größten deutschen Komponisten Hasse, Gluck, Bach und Schweitzer genannt; und in C. F. Cramer's Magazin der Musik (1783 S. 139) werden als die einzigen Opern, welche, dieses Namens würdig, auf deutschen Bühnen aufgeführt worden seien, Schweitzer's Alceste, J. G. Naumann's Cora und J. A. Hasse's Pyramus und Thisbe genannt; in einem im musikalischen Almanach auf das Jahr 1782 veröffentlichten »Entwurf einer kleinen ausgesuchten musikalischen Bibliothek« sind unter 13 großen Partituren auch Alceste und Rosemunde vertreten. Es ließen sich hier eine ganze Reihe von begeisterten zeitgenössischen Urteilen anfügen, und es wird sich noch Gelegenheit bieten, einzelne herauszugreifen; hier muß noch einmal D. Schubart zitiert werden, der vor allen Zeitgenossen am deutlichsten das Wesentliche an Schweitzer's Musik gefühlt uud ausgesprochen hat[1]): »Er (Schweitzer) vereinigt tiefe Gründlichkeit mit ungemeiner Anmut, ja sein Geist verrät in seinen Arbeiten einen gewissen Hang zur Größe, der seine Stücke vor vielen andern auszeichnet«.

Den ersten Lebensabriß Schweitzer's hat J. L. Gerber[2]) geliefert; derselbe ist dem Nekrolog in den Gothaischen gelehrten Zeitungen[3]) entnommen; auf ihm fußen die Biographien aller seither erschienenen Lexika, die, ohne neues Material zu bringen, den Gerber'schen Artikel teils wörtlich abdruckten, teils durch mißverstandene Ausdeutungen von Unklarheiten im Gerber'schen Text diesen entstellten[4]).

---

1) Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806, S. 110.

2) Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790; Art. Schweitzer.

3) 1787, 97. Stück, S. 792.

4) So verwechselt H. M. Schletterer: Allgemeine deutsche Biographie, 1891, Art. Schweitzer, den Herzog von Koburg mit Friedrich III. von Gotha.

Als in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts und vollends nach der Jahrhundertwende die Werke Schweitzer's immer mehr vom Repertoire der Opernbühnen verschwanden, lebte sein Name nur noch in der Literaturgeschichte, in der C. M. Wieland-Forschung weiter, als Komponist der Wieland'schen »Singspiele«. Die Musikgeschichte ging rasch über ihn hinweg. G. W. Fink[1]) begnügt sich mit der bloßen Erwähnung der Alceste und Rosemunde, erstere als »sein sehr beachtenswertes Hauptwerk«. Biedenfeld[2]) gibt folgenden Versuch einer Würdigung: »Alle seine Werke zeichnet Reichtum an einfach schönen Melodien, anschauliche Charakteristik, Männlichkeit ohne Bombast aus; daß auch mitunter Schulkram sich eingeschlichen und Modethorheiten seiner Zeit, dar überwundert sich nur, wer keinen Begriff von dem naturhistorischen Gang einer Kunst hat.« Eine organische Einreihung in den »naturhistorischen Gang der Kunst« hat sich der Verfasser aber gespart. Zum ersten Mal hat O. Jahn in seiner Mozart-Biographie wieder auf Schweitzer aufmerksam gemacht und die Geschichte der Rosemunde und ihrer Aufführung in Mannheim exakt dargestellt. Nicht viel später ist eine Darstellung der Geschichte der Alceste gefolgt, und zwar durch E. Pasqué[3]). Bei beiden fehlt aber eine eingehende Würdigung der Musik Schweitzer's, und eine solche hat auch H. M. Schletterer[4]) nicht gegeben. Er erwähnt außer der Alceste und Rosemunde wenigstens die Dorfgala, Werke, »die sich durch einfache und schöne Melodien und durch ein tüchtiges ernstes Streben« auszeichnen sollen. Auch in den nächsten Jahrzehnten, die manche Aufklärung über Einzelheiten der Zeit Schweitzer's brachten, kam keine eingehende Darstellung seines Lebens und seiner Werke zustande; dankenswerte Hinweise gab Eitner iu seinem Quellenlexikon; eine Darstellnng und Beurteilung der Alceste und der Rosemunde sowie eine Geschichte der Mannheimer Aufführungen dieser Opern gab Fr. Walter[5]). Die vorliegende Abhandlung versucht an der Hand aller erreichbaren Quellen ein Bild des Lebens und der Hauptwerke Anton Schweitzer's zu bieten.

---

1) Wesen und Geschichte der komischen Oper, 1831, S. 280.

2) Die komische Oper, 1848, S. 56.

3) Goethe's Theaterleitung in Weimar, 1863.

4) Das deutsche Singspiel von seinen Anfängen bis auf die neueste Zeit, 1863, S. 141.

5) Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 277 ff.

II.

Die Vorfahren Anton Schweitzer's lassen sich in den Kirchenbüchern Koburgs bis in die dritte Generation zurückverfolgen; Georg Jacob Schweitzer wird als ältester in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts genannt. Er und alle seine männlichen Nachkommen waren Tuchmacher und Bürger von Koburg. Die Tuchbereitung war damals Koburgs Haupterwerbszweig[1]); sie gab der Stadt eine gewisse Wohlhabenheit, da das Handwerk Koburgs auch auswärts nicht unberühmt war[2]). Auch können wir dem Chronisten glauben, der berichtet, daß die Bewohner guter Gesundheit waren: die Familie Schweitzer zeichnete sich durch Kinderreichtum aus, Vater und Großvater des Komponisten in je zwei Ehen. Ein Enkel Georg Jacobs, Johann Caspar Schweizer[3]), am 18. Dezember 1708 getauft[4]), heiratete am 2. September 1732[5]) die Jgfr. Anna Maria, Caspar Höhn's, Bürger's und Mäurer's hiers. eheleibl. jüngste Tochter, und aus dieser Ehe gingen sechs Kinder hervor, von denen der dritte Sohn — der erste starb mit drei Jahren — das ererbte Tuchmachergewerbe übernahm, während der zweite Sohn, Anton, in doppelter Hinsicht aus der Art schlug: er wurde Musiker und blieb zeitlebens unverheiratet. Seine Taufurkunde, Kirchenregister zu St. Moritz in Koburg lautet:

> Baptizati 1735. Fol. 319. Nr. 91.
> Junius 6. Ein Sohn Johann Caspar Schweizers Saalfeld. Pagenaufwärters und Tuchmacher alh: Gev.: 1) Anton Louis Carl von Köniz, fst. Cob. Salf. Leib. Page. 2) Herr Johann Heinrich Hagelganß Adv. ord. Bürgermstr. u. Gotteskasten Vorsteher alh. 3) Jgfr. Anna Dorothea weyl. H. Johann Christoph Knorrens Pfarrers zu Weißenbaum nachgelassene Tochter. N. J. Anton Theodor Heinrich.

In dieser Urkunde ist Johann Caspar Schweizer zum ersten Mal Saalfeldischer Pagen-Aufwärter genannt; er hatte dies Amt offenbar bei der Übersiedlung des Herzogs Franz Josias von Saalfeld nach Koburg 1735 erhalten. Die Mutter des jungen Anton starb 1741, als dieser erst 6 Jahre alt war; der Vater ging 1742 eine zweite Ehe ein, der noch

---

1) Nicolai, Reise durch Deutschland und die Schweiz, 1783, S. 73.

2) Gruner, Historisch-statistische Beschreibung des Fürstentums Coburg, 1783, S. 51.

3) Die Schreibweise des Namens wechselt fortwährend; auch der Komponist selbst schreibt Schweitzer und Schweizer.

4) Kirchenregister zu St. Moritz, Coburg, 1708, Fol. 391, Nr. 191.

5) Ebenda, 1732, Fol. 63, Nr. 34.

fünf Kinder entsprossen. Anton wurde schon mit 10 Jahren als Chorknabe nach Hildburghausen gebracht; dank seiner guten Stimme hatte er das Glück, dort vom Herzog Ernst Friedrich Carl »von der Straße aufgegriffen« zu werden. Dieser Bericht C. M. Wieland's[1]), der wahrscheinlich auf eigenen Angaben Schweitzer's fußt, verdient deshalb den Vorzug vor der Variante, bei Gerber, wonach Schweitzer »von den dasigen (Koburger) besten Meistern« ausgebildet wurde. Belege aus Akten ließen sich dafür nicht mehr finden.

Nach seinem Stimmwechsel spielte der junge Schweitzer in der herzoglichen Kapelle die Bratsche; auch das Violoncello beherrschte er, wie Dittersdorf bezeugt[2]). Dittersdorf kam 1757 mit dem Prinzen Joseph aus Wien nach Hildburghausen und blieb dort im Winter auf 1758; er schildert Schweitzer als lieben, braven Menschen, mit dem er einen der schönsten Winter seines Lebens verbracht habe. Die herzogliche Kapelle konzertierte wöchentlich einmal im Schloß; und schon hier ist Schweitzer mit Werken der Mannheimer Schule bekannt geworden: Dittersdorf erzählt, daß er mit seinem Bruder und Schweitzer sechs Quartette von Franz Xaver Richter gespielt hätte.

Seien es die Beziehungen, die durch die Heirat des Herzogs Ernst Friedrich III. Carl mit der Bayreuther Prinzessin Christiane Sophie Charlotte 1757 zu dem dortigen Hofe angeknüpft worden, oder sei es allein der Ruf, in dem das Bayreuther Musikleben damals stand, genug, der Herzog schickte den jungen Schweitzer zur weiteren Ausbildung zu dem Musikdirektor Jacob Friedrich Kleinknecht in Bayreuth[3]). Kleinknecht, geboren 1722, war 1747 in die Hofkapelle als Violinist eingetreten[4]), und hatt in rascher Laufbahn zum Vizekonzertmeister und Kapellmeister seinen älteren Bruder, Johann Wolfgang, der seit 1745 Konzertmeister war, überflügelt; dabei mag neben seinen kompositorischen Fähigkeiten auch sein sanguinisches Temperament eine Rolle gespielt haben[5]).

Er besaß als Flötist und namentlich als Komponist einen vorzüglichen Ruf; »Kleinknecht ist wegen seiner ausnehmend schönen und meisterhaften Instrumental-Kompositionen den Meistern, Kennern und Liebhabern in und außer Deutschland bekannt genug und schätzbar. — In allen seinen Werken herrscht der feinste Geschmack, Melodien und Gründlichkeit[6])«.

---

1) Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen, Leipzig 1838, I., S. 226.

2) Lebensbeschreibung, 1801, S. 89.

3) Da Dittersdorf von Schweitzer's Aufenthalt in Bayreuth noch nichts weiß, muß derselbe nach 1758 fallen.

4) Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, 1908, S. 131.

5) Meusel, Miscellaneen, 1785, Bd. 5, S. 25.

6) Hiller, Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 1766, S. 184.

D. Schubart charakterisiert ihn folgendermaßen[1]: er sei »eigentlich nur ein Flötraversist, aber ein so gründlicher Setzer, als wir einen in Deutschland haben. Zwar übte er sich nur im Cammermusikstil, aber seine Cammerstücke sind Muster in dieser Art. Seine melodischen Gänge sind meist gut gewählt, und die Bässe so herrlich gesetzt, daß sie der Komponist studieren muß, um den Baßsatz daraus zu lernen. Kleinknecht's Geist ist nicht feuervoll, hält aber festen und regelmäßigen Tritt«.

Nicht nur Kleinknecht's Unterricht konnte dem jungen Schweitzer Nutzen bringen, sondern vor allem auch die eifrige Pflege der Oper, am Bayreuther Hofe, die ihn besonders mit den Opern von Graun und Hasse vertraut machen mußte.

Auch die Freundschaft Schweitzer's mit dem um vier Jahre älteren Johann Stephan Kleinknecht, dem jüngsten der drei Brüder, der seit 1750 als Flötist der Bayreuther Hofkapelle angehörte[2], mag für Schweitzer förderlich gewesen sein. Kleinknecht gedenkt ihrer in seiner Selbstbiographie mit warmen Worten[3]. Nach der eingehenden Charakteristik, die Meusel von ihm gegeben hat, war dieser jüngste Kleinknecht ein in jeder Beziehung wertvoller Mensch.

Nach seinem Bayreuther Aufenthalt kehrte Schweitzer wieder nach Hildburghausen zurück und wurde dort herzoglicher Kammermusikus. Da die Ausbildung eines Musikers des achtzehnten Jahrhunderts nur für beendet galt, wenn er in Italien studiert hatte, so schickte ihn sein Herzog dorthin. Zeitlich ist diese italienische Reise festgelegt einerseits durch eine Notiz in den Koburgischen Nachrichten Jahrgang 1764, wonach am 22. Oktober 1764 »Herr Cammermusicus Schweitzer aus Hildburghausen« in Koburg angekommen ist und im Schwan logiert hat; andererseits durch die Mitteilung Johann Stephan Kleinknecht's, daß er Schweitzer 1766 in Hildburghausen angetroffen habe. In die Zeit zwischen diesen beiden Daten fällt die Reise, denn Schlichtegroll[4] macht im Nekrolog von Georg Benda die Bemerkung, dieser habe 1765 Schweitzer in Venedig angetroffen.

Den Spielplan der Venezianischen Oper beherrschten in diesen Jahren Galuppi und Guglielmi; Hasse hatte man seit 1758 nicht mehr gehört[5]. Trajetta fing an auf die Höhe seiner Berühmtheit zu kommen. Von deutschen Musikern hatte sich Florian Gassmann im Repertoire in dieser Zeit schon einen festen Platz errungen, während Wilhelm Rust und

1) Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806, S. 161.

2) Gerber, Historischer-biographischer Lexikon der Tonkünstler, 1790, Art. Kleinknecht; Schiedermair, Bayreuther Festspiele usw., S. 150: seit 1760.

3) Meusel, Miscellaneen, II., S. 342.

4) Nekrologe, 1795, II., S. 295.

5) Ob Schweitzer in Venedig Hasse, der Anfang des Jahres 1766 dort war, kennen lernte, steht dahin. Vgl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, S. 426.

Gottlieb Naumann vereinzelt auf dem Spielplan erschienen. Schweitzer selbst hat keine italienische Oper geschrieben; in den Spielplänen wird keine Aufführung einer solchen erwähnt[1]).

Schweitzer kehrte 1766 aus Italien zurück nach Hildburghausen; dort traf ihn, wie bereits erwähnt, sein Freund Johann Stephan Kleinknecht an[2]), der auf einer Konzertreise nach Weimar, Gotha und Braunschweig am 7. August[3]) nach Hildburghausen kam und sich mit Erfolg bei Hofe hören ließ. Schweitzer führte zu jener Zeit den Titel Cammercomponist; von seiner Tätigkeit als solcher sind zwei Kantaten erhalten; eine weltliche, die er 1769 zur Ankunft des Prinzen Joseph Friedrich aus Wien auf einen italienischen Text des Prinzen komponierte[4]) und diesem widmete, sowie das noch lange Zeit vielgespielte und beliebte Oster-Oratorium auf den Text des Herzogs Ernst Friedrich Karl von Sachsen-Hildburghausen.

Dieser Herzog, den C. M. Wieland einmal »den geschmackvollsten und prachtliebendsten Fürsten damaliger Zeit nennt«[5]), hatte 1764 ein Hoftheater errichtet[6]), dessen Direktor Johann Friedrich Wolfram war, und dem zeitweise bedeutende Kräfte, wie Madame Hensel und Madame Mecour[7]) angehörte. Das Repertoire, seit dem Erscheinen der »Hildburghäusischen wöchentlichen Anzeige«, 7. April 1766 aus den Ankündigungen ersichtlich, bestand meist aus den üblichen französischen Tragödien und Lustspielen der Zeit[8]), die in deutscher Übersetzung aufgeführt wurden, sowie den Balletts, welche die Abende beschlossen.

Schweitzer mag diese Balletts geleitet, vielleicht auch einige komponiert haben.

Bei den immer mehr zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten des Herzogs hatte das Hoftheater keinen langen Bestand: Mit der Einsetzung

---

1) Die unter seinem Namen in Weimar, Goethe-Nationalmuseum im Sammelband 355 gehenden Szenen stammen sicher nicht von ihm, da sie eine wesentliche andere Faktur zeigen als die Schweitzer'schen Werke.

2) Meusel, II., S. 342.

3) Hildburgh. wöchentliche Anzeige, 1766, Nr. 19.

4) Furibonde tempeste, irati venti; siehe chronologisches Verzeichnis.

5) Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 226.

6) Das erhaltene Aktenmaterial über die Kapelle und das Hoftheater beabsichtigt Herr Kirchenrat Dr. Human in der zweiten Auflage seiner Chronik von Hildburghausen zu veröffentlichen.

7) Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, 1775, N. A., S. 142 und 147. Mad. Mecour seit 15. Sept. 1766. Hildburgh. wöchentl. Anzeige, 1766, Nr. 23.

8) Carl Barth, Federzeichnungen aus dem Leben. National-Bibliothek d. Deutschen Klassiker, Bd. 93, S. 113, erzählt von Opern des Piccini und Jomelli, die aufgeführt worden seien. Auch Gerber (Art. Schweitzer) bemerkt, daß in jener Zeit in Hildburghausen »die Opern im höchsten Flore stunden«. Dem widersprechen die seit 1767 veröffentlichten Repertoire-Ankündigungen, die keine Opern anführen.

der kaiserlichen Debitkommission zur Regelung der Finanzen im Jahre 1769 war es mit der Herrlichkeit am Hildburghäuser Hofe zu Ende; unter denen, die infolge der Einschränkung gehen mußten, war auch Anton Schweitzer, trotzdem er den Vorsteher der Debitkommission, den Prinzen Joseph Friedrich bei seiner Ankunft am 12. April mit der schon erwähnten Kantate empfangen hatte; wenigstens konnte Schweitzer den Titel eines Herzogl. Hildburghäusischen Kapellmeisters mitnehmen, mit dem er noch bis 1789 in Reichard's Theaterkalender genannt wird.

Zum Glück fand er bald Gelegenheit, eine neue Anstellung als Kapellmeister bei der Seiler'schen Theatertruppe zu bekommen, die, aus der fehlgeschlagenen Hamburger Entreprise entstanden, eine der bekanntesten und beliebtesten Theaterunternehmungen wurde, nicht ohne anfänglich infolge schlechten Besuchs mit enormen Schwierigkeiten kämpfen zu müssen. Um statt der »gewöhnlichen Balletts« italienische Intermezzi aufzuführen, hatte der König von Hannover eine Gesellschaft italienischer Operisten engagiert gehabt[1]) und hatte die Aufführung solcher Stücke auch in dem Kontrakt mit Seiler ausbedungen[2]). An Stelle dieser italienischen Werke sollten nun aber deutsche Singspiele treten, wohl aus dem gleichen Grunde, dem auch später die Verordnung[3]) entsprang, in den größeren Städten des Kurfürstentum herumzureisen: »damit allenthalben mehr Liebe zum Nationalgeschmack, mehr gute Sitten etc. Mode werden mögen«. Diese Aufführungen wurden ein Anziehungspunkt für das Publikum und bedeuten nächst den Aufführungen von Hiller's Singspielen durch die Koch'sche Truppe das erste tatkräftige Eintreten für das Singspiel. Schweitzer wurde engagiert, um die Schauspieler zu Sängern zu bilden, neue Sänger und Sängerinnen zu beschaffen[4]) und schließlich mit diesen gemischten Kräften Singspiele herauszubringen.

In Lüneburg, wo sich die Truppe vom 27. September bis 3. November aufhielt, sollten schon Singspiele aufgeführt werden, allein der erste Sänger, namens Murer, entfernte sich von der Truppe, und es mußte erst Ersatz geschafft werden[5]). In Celle kam es dann am 6. September zur ersten Singspielaufführung, und zwar griff man dabei auf das erste deutsche Werk dieser Art überhaupt zurück: »Der Teufel ist los«, in der zweiten Bearbeitung durch C. F. Weisse und Johann Adam Hiller. Der Erfolg war so groß, daß in dem nächsten halben Jahr 24 Wiederholungen folgen konnten. Daneben wurden auch die Balletts beibe-

---

1) Brandes, Meine Lebensgeschichte, 1799, II., S. 130.

2) Müller, Chronik des K. Hoftheaters zu Hannover, 1876, S. 45.

3) Hamburger Unterhaltungen, 1770, Bd. 9, S. 83.

4) I. B. Michaelis, Autobiographie, herausgegeben von Wilisch. Neues Lausitzisches Magazin, 1880, Bd. 56, S. 310.

5) Hamburger Unterhaltungen, 1769, Bd. 8, S. 471.

halten, trotz öfteren Einspruchs der Kritik[1]. Nach dem damaligen Brauch, die Musik in Zwischenakten und einzelnen Szenen, besonders in den aus den Singspielen herübergenommenen Rundgesängen in das Schauspiel einzuführen, schrieb auch Schweitzer zu einigen Schauspielen Musik. So gab die Truppe am 9. November in Celle den »Wucherer ein Edelmann« von Le-Grand, mit einem Divertissement von Schweitzer, das »großen Beyfall bekam«[2]. Wieweit die Musik Schweitzer's den Anforderungen, die Lessing 2 Jahre vorher in seiner Hamburgischen Dramaturgie[3]) gestellt hatte, nachkam, kann nicht mehr festgestellt werden, da sie verloren ist.

Noch im gleichen Jahre[4]) wurde ein neues Singspiel von der Komposition des Kapellmeisters der Truppe aufgeführt: Walmir und Gertraud, oder Man kann es ja probieren, »eine Operette in drey Aufzügen« von dem Dichter und Dramaturgen der Truppe Johann Benjamin Michaelis; das Textbuch ist abgedruckt in dessen: »Einzele Gedichte. Erste Sammlung. Leipzig 1769.« Es ist schon 1766 entstanden, also in dem Jahre der ersten Aufführung des oben erwähnten Teufels von Weisse-Hiller, von dem eigentlich der Siegeszug des deutschen Singspiels ausgegangen ist. »Diese Operette sollte ein Versuch seyn, die rührende Komödie in das lyrische Drama zu übertragen«, sagt die Vorrede, in welcher der Versuch des Dichters die Stoffkreise des Schau- und Singspiele zu trennen und damit zu umschreiben, bedeutsam erscheint: »man lasse das ordentliche Schauspiel von Gottheiten leer, und werfe dagegen die wunderbaren Materien in ein Schauspiel hinein, worin man alle schönen Künste auf die wahrscheinlichste Weise vereinigen will«. Die Musik Schweitzer's ist bis auf zwei Lieder verschollen. Die Chronologie erzählt, Schweitzer habe die Musik geschrieben, bevor er der Seiler'schen Gruppe angehört hatte, im Glauben, diese bestehe aus den trefflichsten Sängern. Als er sie aber probierte, »sahe er wohl, daß er nicht mehr in Italien sey«. Das Stück blieb ohne Erfolg und erschien nicht mehr im Spielplan.

Schon am 18. Januar 1770 folgte ein neues Werk Schweitzer's: »Elysium, ein Vorspiel mit Arien; an dem Geburtsfest Ihro Majestät der Königinn aufgeführt von Johann Georg Jacobi«. Der Text ist separat gedruckt in Hannover und Halberstadt 1770. Ein Nachdruck »mit einigen elenden Veränderungen«: Elysium, Drama musicum, das ist die in dieser Sterblichkeit geübte, dort gekrönte Tugend, Ulm 1774 ist im

---

1) Hamburger Unterhaltungen, 1769, Bd. 8, S. 373, Bd. 9, S. 85.

2) Hamburger Unterhaltungen, 1770, Bd. 9, S. 84.

3) 26. und 27. Stück.

4) Schmidt, Chronologie, N.-A., S. 182. Für die Jahresangabe: Weimar 1773, in Riemann's Opernhandbuch hat sich kein Beleg finden lassen.

Theaterkalender von 1775 S. 193 angezeigt. Ein Klavierauszug erschien 1774 in Königsberg[1]).

Ursprünglich nur als Gelegenheitsstück verfaßt, fand das Elysium beim Publikum so großen Beifall, daß es, wohl mit Weglassung der Apostrophen, in das gewöhnliche Repertoire überging. Auch die Kritik stimmte in den Beifall ein[2]), obwohl die Erfurter Gelehrten-Zeitungen meinten, ohne Musik könne man das Jacobi'sche Stück nicht aushalten[3].) Es erlebte in den zwei Jahren der Wanderungen der Seiler'schen Truppe fünfzehn Wiederholungen und wurde ferner aufgeführt:

1774 und 1775 in Dessau (Hosaeus: W. Rust und das Dessauer Musikleben 1882. S. 41).
1775 und 1776 im Gothaer Hoftheater.
1775 und 1776 in Berlin (Gothaer Theaterkalender 1777, S. 260).
1776 und 1776 in St. Petersburg (ebenda).
1777 in Königsberg, Danzig und Lithauen (ebenda).
1779 in Gießen (Theaterjournal für Deutschland 1779 II. S. 76).

Derartige Vorspiele mit Arien, die auf den Theaterzetteln an erster Stelle, vor das Schauspiel zu stehen kamen, oder mit den Singspielen an letzter Stelle abwechselten, tauchen in der nächsten Zeit öfters auf; von den gleichen Autoren folgte bald: »Apollo unter den Hirten; ein Vorspiel mit Arien von Johann Georg Jacobi. An dem Geburtsfeste Ihro Majestaet des Königes von England, den 4ten Junii 1770 aufgeführt. Halberstadt«. Zeit und Ort der Erstaufführungen ist aus diesem Titel des gedruckten Textbuches ersichtlich. Gelegentlich der einzigen Aufführung, die das Stück 1772 noch in Weimar erlebte, meinten die Erfurter Gelehrten Zeitungen[4]) zur Musik: »Die Composition des Hrn. Schweitzer ist hier zweckmäßiger als in seinen übrigen theatralischen Arbeiten; in letzteren trifft er nicht immer den eigentlichen theatralischen Ausdruck, besonders sind seine Schlußfälle beynahe in allen Arien einerley«. Wir werden bei der Besprechung von Schweitzer's Werken sehen, wie weit diese Kritik zutreffend ist.

Vorerst ist noch ein weiteres Werk zu erwähnen, dessen Entstehung noch vor die des Apollo unter den Hirten fällt, nämlich die Komposition

---

1) Recensiert in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek 1778, Bd. 35, S. 171.

2) Hamburger Unterhaltungen, 1770, Bd. 10, S. 259. Erfurter gelehrte Zeitungen, 1772, 15. Stück, S. 117.

3) Es fand weitere Komponisten in: Christian Gottfried Weber, Stuttgart, 1781, (Riemann, Opernhandbuch) und Johann Friedrich Hobein, Wolfenbüttel, 1781; (Cramer, Musikalisches Magazin, 1783, S. 482; fehlt bei Riemann). Am bekanntesten und beliebtesten blieb jedoch Schweitzer's Komposition.

4) 1772, 15 Stück, S. 117.

des »Lustigen Schusters«, des zweiten Teils von Weisse's Teufel, die am 21. Mai in Celle zum erstenmal aufgeführt wurde[1]. Leider ist die Schweitzer'sche Partitur, die dritte Bearbeitung dieses Stoffes in Deutschland, verschollen[2]; daß sie erfolgreich war, sehen wir daraus, daß sie für die weiteren Aufführungen des Stückes durch die Truppe beibehalten wurde. Die Hamburger Unterhaltungen[3] sagen von ihr, sie sei »ganz in Piccini'schem Geschmack, aber mit mehr Richtigkeit des Satzes, nur für den Geist des Stückes um zwey Stufen zu hoch«.

In den Spielplan der Truppe nahm Schweitzer noch die Hiller'schen Singspiele »Die Liebe auf dem Lande« und »Lottchen am Hofe« auf, die beide sehr guten Erfolg hatten.

So beschaffen war das Singspiel-Repertoire der Seiler'schen Truppe im erstem halben Jahr; und damit kam sie am 17. Juli nach Hamburg, wo kurz vorher Bustelli mit seiner italienischen Truppe aus Dresden war und opere buffe gegeben hatte[4]. Auch die Hiller'schen Singspiele waren für Hamburg nicht mehr neu, nachdem Ackermann 1769 bereits Lisuart und Dariolette, die Liebe auf dem Lande und Lottchen am Hofe gebracht hatte[5]. Auch er war gezwungen gewesen, wegen mangelnden Interesses von seiten des Publikums Hamburg zu verlassen und hatte dann in Braunschweig sein Heil mit französischen Operetten versucht, wogegen sich aber die Hamburger Unterhaltungen sehr auflehnten: sie wollten lieber Hiller, Fleischer und Wolf[6]! Auf solchem Boden hatte auch Schweitzer schweren Stand, und länger als einen Monat konnte die Truppe nicht in Hamburg bleiben; sie zog dann weiter nach Lübeck. Diese Stadt war eine der ersten gewesen, welche deutsche Singspiele gehört hatte: 1759 hatte Koch den »Lustigen Schuster« mit der Musik von Standfuß gebracht; auch die Wäser'sche Truppe hatte zwei Jahre vorher, 1768 in Lübeck gespielt[7]; Seiler konnte sich mit seinem vorzüglichen Schauspiel fast zwei Monate dort halten, wenn auch die Geschäfte derartig zurückgingen, daß man schon nahe dabei war, die Truppe aufzulösen. Schweitzer ließ den Mut nicht sinken, denn er hatte, wie sein Kollege, der Theaterdichter Michaelis anschaulich erzählt[8], nichts zu verlieren, als eine Stelle, »die allem Anschein nach nicht die einträglichste war.«

---

1) Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater usw., S. 70.
2) Siehe chronologisches Verzeichnis.
3) 1770, Bd. 10, S. 259.
4) Chronologie, S. 188.
5) Hamburger Unterhaltungen, 1770, Bd. 9, S. 269.
6) Ebenda, S. 273.
7) Chronologie, S. 174.
8) Autobiographie, S. 308; dort sind die Erlebnisse der Truppe in jener Zeit hübsch erzählt.

Nach einem weiteren Aufenthalt in Hamburg, wo am 30. November 1771 sogar Hiller's Lisuart und Dariolette ohne Erfolg gegeben wurde, zog die Truppe im Winter über Hildesheim und Osnabrück nach Hannover, wo nach anfänglichem Erfolg auch die Singspiele nicht mehr zogen und Seiler zu Molière's »bürgerlichem Edelmann« griff, zu dem Schweitzer ein Divertissement schrieb[1]).

In Hannover war es auch, wo die Gesellschaft am 4. Juni 1771, zum Geburtstag des Königs von England wieder eine Novität brachte: »Herkules auf dem Oeta«, von J. B. Michaelis. Die Angabe Schlösser's[2]), die Musik sei von Schweitzer, habe ich sonst nirgends bestätigt gefunden, trifft aber wohl das Richtige. In der Vorrede zum Textbuch, daß in J. B. Michaelis' »Operetten«, Leipzig 1772 und im Musenalmanach auf 1772 abgedruckt ist, sagt der Dichter, es sei »binnen weniger als acht Tagen verfertiget, komponiert und aufgeführt« worden. Als Komponist kann nur der ständig bei der Truppe arbeitende Kapellmeister Schweitzer in Betracht kommen. In Wetzlar brachte die Truppe noch den »stolzen Bauer Jochen Tröbs« von Johann Christian Ast, mit Musik von Standfuß, der schon 1759 von Koch in Lübeck gegeben worden war.

Nach all den Mißerfolgen der letzten zwei Jahre war es für die Truppe das größte Glück, daß sich jetzt ein festes Engagement am Hofe zu Weimar bot. Hier, mit Unterstützung des Hofes und des reichen literarischen Lebens, das sich an Männer wie Wieland, Bertuch, Einsiedel und Musäus knüpfte, bei denen nun Schweitzer Anschluß fand, konnte die Bühne eine fruchtbare Tätigkeit entfalten. Eine gute Hofkapelle, an der Spitze Ernst Wilhelm Wolf, stand zur Verfügung; auch der Boden für das Singspiel war wohl vorbereitet: 1769 hatte Koch das Gärtnermädchen von Museäus-Wolf, 1770 die Jagd von Weisse-Hiller, 1771 das Rosenfest von Hermann-Wolf mit großem Beifall aufgeführt. Kaum drei Wochen nach der Ankunft brachte die Seiler'sche Truppe auch schon ein neues Vorspiel mit Gesang: »Die Stufen des menschlichen Alters« von Johann Carl Musaeus[3]), die Musik von Schweitzer. Es wurde am 24. Oktober 1771[4]) zum Geburtstag der Herzogin Anna Amalie aufgeführt. Auch diese Partitur Schweitzer's ist verschollen. Die Angabe Fr. Muncker's[5]), die Komposition stamme von Johann Adam Hiller ist ein Irrtum; schon Gerber kennt sie als Werk Schweitzer's. Das Stück ging nicht in das allgemeine Repertoire über.

1) Verloren.

2) S. 36; dort sind irrtümlich noch zwei Werke angeführt, die mit Apollo unter den Hirten und Herkules auf dem Oeta identisch sind.

3) Noch ungedruckt; Goedecke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, IV. S. 217; allgemeine deutsche Biographie, Art. Musäus.

4) Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, Leipzig 1863, S. 27.

5) Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 23, S. 86.

Da in Weimar keine Zettel gedruckt wurden und die Repertoirenotizen im Tagebuch des Schauspielers Conrad Ekhof erst am 22. Juni 1772 beginnen[1]), so sind wir über die Vorstellungen erst von diesem Zeitpunkt ab unterrichtet. In die Zwischenzeit fällt wohl die Aufführung eines neuen Singspiels: »Die Dorfgala« von Fr. Wilh. Gotter, mit Musik von Schweitzer; denn bei der Notiz der Aufführung vom 30. Juni 1772 in Ekhof's Tagebuch fehlt die sonst bei Erstaufführungen von Ekhof gebrauchte Anmerkung: »erstemal«. Die Datierung Riemann's im Opernhandbuch: Leipzig 1777 gibt Druckort und -Zeit eines Klavierauszuges dieses Singspiels; die Vermutung des Gotter-Biographen Schlösser[2]), das Werk sei zum Geburtstag der Herzogin 1771 aufgeführt worden, trifft nicht zu, denn bei dieser Gelegenheit fanden, wie schon erwähnt, die Stufen des menschlichen Alters Verwendung; daran ändert auch nichts der am Schluß des 1772 in Weimar gedruckten Arienbuches der »Operette in zween Akten« stehende Huldigungsgesang auf die Fürstin, der übrigens auch in die anderen Ausgaben des Textes und in den Klavierauszug übergegangen ist und durch den Gang der Handlung wohl begründet wird. 1774 erweiterte der Dichter das Singspiel auf drei Akte und ließ es vollständig in Gotha drucken als »Lustspiel mit Arien und Gesängen»[3]). Diese Fassung fand eine weitere Verbreitung, sie liegt auch dem obenerwähnten Klavierauszug[4]) zugrunde. Eine dritte Bearbeitung[5]) des Singspiels durch den Dichter im Jahre 1777, der auf den Rat Fr. L. Schröder's einige Zweideutigkeiten ausmerzte, fand wohl keine Aufführung; dagegen wurde eine weitere Umarbeitung und Reduzierung der drei Aufzüge auf einen einzigen durch Streichung zweier Personen, der Antoinette und der Niklas, bei der Aufführung des Singspiels in Frankfurt bekannt. Letztere Fassung gibt das geschriebene Textbuch des Theaterarchivs zu Mannheim, sowie die Abschrift der Partitur der K. Bibliothek in Berlin wieder, in der 18 von den 32 Nummern des gedruckten Klavierauszuges fehlen.

Über die Verbreitung des Singspiels seien folgende Daten gegeben, die wegen des bis jetzt so lückenhaften Zustands der lokalen Theatergeschichte jedenfalls unvollständig sein werden; es wurde aufgeführt:

1776 in Dessau (Theaterjournal 1777, 4. Stück, S. 148).
1777 in Frankfurt a. M. (Theaterjournal 1778, 6. Stück. S. 63).
1780 in Breslau (Theaterkalender 1781, S. CLXXVII).

1) Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, 1894, S. 128.

2) R. Schlösser, Fr. Gotter, 1894, S. 282.

3) Angezeigt im Almanach der deutschen Musen, 1775, S. 45.

4) Angezeigt im Musenalmanach für Deutschland, 1782, zum Preise von 1 Taler, 16 Groschen.

5) Theaterjournal für Deutschland, 1778, 6. Stück, S. 63.

1780 in Bonn, Köln, Pyrmont und Kassel (Theaterjournal 1782, 20 Stück).
1780 und folgende Jahre in Mannheim; hier hielt sich das Singspiel bis 1802 (Walter: Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheater II S. 386).
1784 in Berlin (Schneider: Geschichte der Oper etc. in Berlin 1852, S. 209).

Am 13. Mai 1772 ging in Weimar wieder ein neues Werk Schweitzer's über die Bühne: Pygmalien, das Monodrama von J.-J. Rousseau. Wie Schweitzer zu diesem Text kam und wie er ihn gestaltet hat, kann nicht mehr festgestellt werden. Der Pygmalion-Stoff war in Deutschland bekannt, die Seiler'sche Truppe hatte selbst schon 1770 in Hamburg ein Ballett Pygmalion aufgeführt[1]), und auch in Prag[2]) und Wien ist der Rousseau'sche Pygmalion 1772 auf dem Repertoire zu finden. Ein Textbuch von Johann Friedrich Schmidt: »Pygmalion, ein musikalisches Drama aus dem Französischen des Rousseau, Musik von Schweitzer 1777« erwähnt E. Istel[3]); es muß ein Nachdruck zu einer späteren Aufführung sein. Die Partitur ist verloren[4]) und mit ihr der erste Versuch im deutschen Melodrama: Schweitzer ist selbst wieder davon abgekommen, trotzdem diese Gattung zu großer Beliebtheit kam. Das Stück wurde in den zwei Weimarer Jahren noch fünfmal gegeben und kam auch in Gotha am 18. Oktober 1775 noch einmal zur Aufführung. Dort waren inzwischen bereits die Melodramen Ariadne und Medea von Georg Benda in Szene gegangen und stellten mit ihrem Erfolg das Schweitzer'sche Erstlingswerk in Schatten.

Es ist jetzt an der Zeit, die Ballettkompositionen, die Schweitzer seit seinem Eintritt in die Seiler'sche Truppe geschrieben hat, zu erwähnen. Ekhof, der das Repertoire vollständig überliefert hat, setzt hinter die Namen der Balletts in seinem Tagebuchuch den Buchstaben S, der schon von Hodermann richtig als Schweitzer gedeutet wurde und somit den Komponisten bezeichnet. Das chronologische Verzeichnis am Schluß dieser Abhandlung gibt die Namen aller dieser Werke, die durch ein S gekennzeichnet sind; erhalten hat sich davon dem Anschein nach nichts.

Durch die Vorstellungen der Seiler'schen Truppe in Weimar wurde

---

1) Hamburger Unterhaltungen, 1770, Bd. 9, S. 87; über literarische Vorgänger in der Bearbeitung des Pygmalionthemas s. auch Minor in Zeitschrift für deutsche Philologie, 1887, Bd. 19, S. 224.

2) Teuber, Geschichte des Prager Theaters, 1883, I., S. 376; Istel, J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion, 1901, S. 22, kennt diese Aufführung nicht.

3) Die Musik, V., S. 148.

4) Über den Verbleib der Pygmalion-Partitur s. chronologisches Verzeichnis. Nach Riemann, Musiklexikon, 7. Aufl., 1910; Art. Schweitzer soll dieser mit Fr. Aspelmayr zusammen die Musik für Pygmalion geschrieben haben, wofür kein Anhalt zu finden war.

C. M. Wieland zu dramatischem Schaffen angeregt und die erste Frucht dieser Tätigkeit ist ein »heroisch-komisches Ballett: Idris und Zenide«, das im Juli 1772 zum ersten Mal aufgeführt wurde [1]. Der Entwurf ist in Reichard's Theaterkalender auf 1776 S. 70 abgedruckt, aber die Musik Schweitzer's zu diesem Ballett hat sich ebensowenig erhalten, wie die zu den übrigen.

Dieses Ballett wurde die Einleitung zu einem weiteren intensiven Zusammenarbeiten Wieland's mit Schweitzer. Zum 24. Oktober 1772 [2], schuf Wieland: »Aurora, ein Singspiel in einem Aufzuge auf das Geburtsfest der durchl. Herzoginn-Regentinn von Sachsen-Weimar«. Wieland schreibt am 27. Oktober 1772 [3]: »Ein kleines Singspiel auf den Geburtstag unserer Herzogin ist alles, was ich seit Wochen habe zustande bringen können. Die Musik dazu ist von Herrn Schweizer, einem Mann, in den alle Musen gefahren sind, als er dieses Stück setzte.« Die drei vorkommenden Personen wurden durch die besten Darsteller der Truppe verkörpert und das Stück erhielt vielen Beifall auch bei der Kritik [4]: »Man muß dieses Singspiel hören, um sich dann davon zu überzeugen, daß Herr Wieland seinen anderen unsterblichen Verdiensten auch nun den Ruhm eines deutschen Metastasio hinzugefügt hat. Herr Schweitzer, auf den wir, wie auf Hiller und Rolle stolz seyn, ihn einem Trajetta und anderen neuen italienischen Singkomponisten entgegenstellen können, hat die Musik dazu verfertiget.« Das Stück, ein Lobgedicht auf Anna Amalia hat für die Gegenwart seinen Zweck erfüllt. Ein Vierteljahr später sah Wieland ein, daß es ein »Mißgeschöpf« sei. Es erlebte vier Aufführungen und ward 1783 in Mannheim noch einmal hervorgeholt [5].

Wieland war von der Musik so begeistert, daß er von Schweitzer »in einen Taumel des Enthusiasmus für das lyrische Theater hineingezerrt wurde [6]«. Er nahm auch sofort eine schon länger gehegte Idee auf, ein Singspiel »im Geschmacke der Alten, wiewohl mit einigen seinen Zeiten angemessenen Modifikationen zu versuchen [7]«, jetzt, da sein Wunsch, »einen ächten Abkömmling von Pergolese und Galuppi an seiner Seite zu haben«, in Erfüllung gegangen sei [8]. Als Stoff wählte er die Alceste des Euri-

---

1) Hodermann, S. 131.

2) Devrient, Geschichte der Schauspielkunst, I., S. 401, setzt das Stück fälschlich 1771 an.

3) An Riedel, Auswahl denkwürdiger Briefe, Wien 1815.

4) Almanach der deutschen Musen, 1773, S. 75 s. auch Erfurter gelehrte Zeitungen, 1772, 92. Stück, S. 753.

5) Walter, Archiv und Bibliothek usw., II., S. 284.

6) Brief an Jacobi, 23. Nov. 1772, Ausgewählte Briefe, 1815, III., S. 130.

7) Euphorion, I., S. 529.

8) Brief an Ring, 14. Nov. 1772; Funk, Beiträge zu einer Wieland Biographie, 1882, S. 32.

pides, ohne auf jüngere Bearbeitungen Rücksicht zu nehmen, und machte sich mit großem Eifer an die Arbeit. Schweitzer, der eben mit der Komposition des Melodramas »Ariadne auf Naxos« beschäftigt war[1]), die den im Pygmalion erfolgreich eingeschlagenen Weg des Melodramas fortsetzen sollte, ließe diese Arbeit liegen und nahm die besten Stücke daraus zur Komposition der Alceste, da ihn diese Aufgabe, die Schaffung einer ernsten deutschen Oper mehr reizte. Daß er es damit sehr gewissenhaft nahm und in helle Verzweiflung ausbrach, als er den richtigen Ausdruck für eine wichtige Stelle[2]) nicht gleich finden konnte, um den »ganz gewaltigen Übergang«, der dort stattfinden müsse, zu treffen, das stellt seinen ernsten Bestrebungen das beste Zeugnis aus. Die Komposition wurde rasch gefördert, die Stimmen noch unter der Arbeit ausgeschrieben und einstudiert. Schon im ersten Stück des deutschen Merkur vom 1. Januar 1773 konnte Wieland das Erscheinen des ersten Textbuches anzeigen und eine ausführliche Ankündigung desselben veröffentlichen[3]). In diesen »Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste«, rechtfertigt der Dichter seine Abweichungen von Euripides. Der einleitende erste Brief gibt uns willkommenen Aufschluß darüber, wie hoch Schweitzer von Wieland eingeschätzt wurde: »Die Pergolesi, die Galluppi, die Sacchini würden diesen Deutschen mit Freuden für ihren Bruder erkennen. Ich weiß nur eines an unserem vortrefflichen Schweitzer auszusetzen, und dies Eine ist, daß er keinen so musikalischen Namen hat, als jene. Aber nur noch etliche solcher Meisterstücke wie seine Alceste, so wird dieser Name der Nachwelt gewiß so ehrwurdig sein, als gewiß mir s e i n e Alceste für die Unsterblichkeit der m e i n i g e n Bürge ist! Erstaunen werden sie wie ich, wenn sie einst mit eigenem Ohre hören, tief in ihrer eigenen Seele fühlen und durch die mit wollüstigem Schmerz über ihre Wangen rollenden Tränen bekennen werden, wie groß die Gewalt dieses Tonkünstlers über unser Herz ist! Wie sehr er Maler und Dichter ist! Wie meisterhaft er sich des eignen Charakters der Personen bemächtigt, mit welchem Feuer er ihre Leidenschaften, mit welcher Wahrheit, Feinheit und Zärtlichkeit er ihre Empfindungen ausdrückt. Nichts übertrifft die Kunst, womit er jede wichtige Stelle vorbereitet, oder unterstützt oder vollendet, aber was ich am meisten an ihm schätze, das ist die Weisheit, womit er die Begierde zu schimmern und den Ohren zu schmeicheln, ja, wo es sein muß, die mechanischen Kunstregeln selbst der höheren Absicht auf die Seele zu wirken, aufzuopfern weiß. Andere

---

1) I. Ch. Brandes, Meine Lebensgeschichte, 1799, S. 176.

2) 5. Akt, 6. Szene. Alceste, »Noch athmet mir aus ewigblühenden Gefilden der Geist der Unvergänglichkeit entgegen«. Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 228.

3) Die Literatur über Alceste bei B. Seuffert, Prolegomena zu einer Wieland-Biographie, 1898, V., S. 26.

sehen den Dichter bloß als ihren Handlanger an; er als seinen Gebieter. Er weiß zu schweigen, wo der Dichter reden muß, aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst ist, da eilt er ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hilfe«. Und dann: »Er verliert sich in seinen Dichter, er wird mit ihm zu einer Person; ein Genius, ein Herz scheint beide zu beseelen«. Die Verehrung des Komponisten durch Wieland hielt auch in der Folgezeit an. Der Dichter wurde nicht müde, in seinen Briefen an seine Freunde rückhaltlos Schweitzers Genie anzuerkennen.

Die laut angekündigte und vom Publikum mit Spannung erwartete »ernsthafte Oper« fand ihre erste Aufführung am 28. Mai 1773 in Weimar. »Im Orchester, am Flügel dirigierend, der Capellmeister Anton Schweitzer. — Ihm zur Seite der tüchtige Konzertmeister Goepfert, die zahlreich vertretenen Geigen aufführend; am zweiten Flügel der herzl. Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf. Außer den Hof- und Kammermusizis fungieren noch die Schüler und Gesellen des Stadtmusikus Jokann Bartolomäus Eberwein. Die kleine, aber gewiß zierliche Bühne, geschmückt mit Dekorationen von Kraus; die Maschinerien, das Todtenopfer des fünften Aufzuges, sowie das übrige szenische Beiwerk als Donner und Blitz, auf's schönste hergerichtet und geleitet von dem alten Weimarer Tischlermeister und Maschinisten Nieding, dem später von Goethe so herrlich Besungenen«. Die Hauptrollen wurden von den besten Kräften der Truppe dargestellt, die Chöre des fünften Akts von den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft und einigen stimmbegabten Dilettanten des Hofstaates gesungen[1]).

So war alles aufgeboten, um das Werk würdig zur Aufführung zu bringen. Der Eindruck war denn auch groß: »alle Augen strömten über; die Unempfindlichsten wurden gerührt und die Gefühlvollen fanden sich in einigen Szenen von Empfindungen erdrückt«. So berichtet Wieland in einem Briefe vom 7. Juni[2]).

Daß der Erfolg der Oper nachhaltig war, zeigt die hohe Zahl von 25 Aufführungen in den zwei Weimarer Jahren, die höchste, die ein Stück bei der Truppe erlebt hat. Auch auf auswärtige Bühnen ging die Alceste bald über und fand Aufführungen:
1775 in Leipzig und Dresden durch die Seiler'sche Truppe.
1775 in Schwetzingen (Schubart, deutsche Chronik 1775, 90 Stück) S. 720.
1776, 1781 in Mannheim[3]) (Walter: Geschichte des Theaters usw. S. 281).
1776 in Dresden (H. Kretzschmar: Gesch. der Oper (Colleg).
1777 in Cöln (Theaterjournal für Deutschland 1777, 7. Stück) S. 74.
1777 in Danzig (nach der gütigen Mitteilung des Herrn Dr. E. Rauschening).

---

1) Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, II., S. 367.
2) An Staatsrat von Gebler, Auswahl denkwürdiger Briefe, 1815, II., S. 23.
3) Rheinische Beiträge, 1781, I., S. 268; »Das Publikum wird des Stückes nicht satt«.

1777 in Frankfurt a. M. (H. Kretzschmar: Gesch. der Oper).
1778, 1779 in München (Lipowsky: bayrisches Musiklexikon 1811 S. 431).
1780 in Berlin (Schneider, Geschichte der Oper usw. in Berlin 1852 S. 208).
1780 in Hamburg (Brandes: Meine Lebensgeschichte II S. 296).
1782 in Prag (Teuber: Geschichte des Prager Theaters 1885 II S. 132).
1783 in Neustrelitz (Cramer's Magazin I 1783 S. 599).
1785 in Kassel (Gerber: hist.-biogr. Lexikon 1790 Art. Friederike Großmann).
1797 in Dessau (Prosky: Das herzogliche Hoftheater zu Dessau, 1884 S. 24).

Auch die einzelnen Arien wurden gern gesungen: so berichtet E. W. Wolf[1]), daß er in Halle die Bravour-Arie mit obligater Violine: O, der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen (4. Akt) von zwei Knaben habe vortragen hören. Auch Schubart[2]) führte Stücke daraus in einem Konzert in Ulm auf, ebenso das Collegium musicum in Koburg[3]). Für den Erfolg der Alceste spricht auch die Tatsache, daß zwei Klavierauszüge gedruckt wurden: in Leipzig 1773 und in Berlin und Liebau 1786.

In der Beurteilung der Alceste haben sich, wie das bei allen bedeutenden Ereignissen geschieht, zwei Parteien hervorgetan: die eine, die das Werk und seine Verfasser in alle Himmel hob, und eine andere, die mit Tadel nicht kargte. Schon das Erscheinen der Dichtung gab Anlaß zu Auseinandersetzungen[4]), bei denen die Frage, ob die deutsche Sprache sich zur Verbindung mit der Musik eigne, eine große Rolle spielte, eine Frage, die das ganze 18. Jahrhundert hindurch immer wieder aufgenommen wurde, so oft die Möglichkeit und Berechtigung einer deutschen Oper erwogen wurde. Wenn Christian Felix Weiße in einem Brief an Bertuch[5]) anfangs 1775 von der »göttlichen Musik« spricht, so bedeutet das wohl nicht viel mehr als ein Kompliment für den Freund Wieland's. Dagegen ist die Broschüre von Ernst Christoph Dressler: Gedanken, die Vorstellung der Alceste, ein ernsthaftes Singspiel betr., Frankfurt und Leipzig 1774, mit ehrlicher Begeisterung für die Musik Schweitzer's geschrieben, ebenso zeigen die: Briefe, die Seilerische Gesellschaft und ihre Vorstellungen zu Frankfurt a. M. 1777 offene Bewunderung. Etwas kritischer ist schon der »Zuschauer in Baiern«[6]) anläßlich der Münchener Aufführung: »Die Musik hat ungemeine Schönheiten, ob sie

1) Eine kleine musikalische Reise, 1784, S. 9.
2) Teutsche Chronik, 1775, 62. Stück, S. 496.
3) Coburger Wöchentliche Anzeige, 1775, S. 195.
4) Vgl. Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, S. 360 f.
5) Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte, Neue Folge. X., 1896, S. 247.
6) 1779, S. 81.

schon im Zusammenhang kein harmonisches Ganze auszumachen scheint. Es herrscht oft so viele Kunst darin, die Gedanken sind zu gedrängt, welches die schöne Einfalt der Natur an manchen Orten entstellt«. Das ist der in der neueren Musikgeschichte immer wiederkehrende Vorwurf gegenüber großen Werken. Ähnliches schreibt ein Mannheimer Beurteiler nach der Schwetzinger Aufführung in Schubart's teutscher Chronik[1]: »Alceste wird durch zu schnell aufeinander folgende Arien so ermüdet, daß sie wirklich an der Lungensucht sterben sollte. Überdies ist die Begleitung der Stimmen so stark, daß die beste Menschenstimme nicht selten drin erseuft«. Schubart selbst ist es anscheinend, der in der teutschen Chronik von 1775 die Sprache der Dichtung tadelt, daß sie in so ungehobelten Versen wie: »Der Eumeniden Fackel blitze mir in's Gesicht[2])«, die zudem der Komponist durch syllabierende Behandlung noch verschlimmert habe, Mangel an Verständnis für musikalische Wirkungen bezeuge. Auch tadelt Schubart, daß die Alceste zu langsam sterbe; doch spricht er am Schluß der Kritik noch von den »großen Schönheiten der Alceste«. Auch der anonyme Verfasser des Pamphlets »Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt am Mayn 1778« geht der Dichtung hart zu Leibe, während er die Musik mit einigen Einschränkungen sehr respektiert. Mozart erwähnt in einem Brief an seinen Vater[3] die »traurige Alceste« von Schweitzer. »Das beste (nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen, einige Arien) ist der Anfang des Rezitativs: O Jugendzeit. — Das Schlechteste aber (nebst dem stärksten Teil der Oper) ist gewiß die Ouvertüre«.

Unter den Gegnern, die mit Witz und Satire ihr Urteil über die Alceste abgaben, steht Goethe[4] mit seiner Farce: Götter, Helden und Wieland obenan. Da sie sich lediglich mit Wieland und seinen Anschauungen über das Drama beschäftigt, genügt ihre Erwähnung an dieser Stelle. Dagegen ist noch auf die andere Parodie hinzuweisen: »Orpheus und Euridice«, die der Kammerherr Einsiedel verfaßt und Seckendorf komponiert hat und die am 3. September 1779 auf der Ettersburg bei Weimar aufgeführt wurde[5]. Man hat es dabei auf Schweitzer abgesehen, als man die rührende Abschiedsarie der Alceste: »Weine nicht« mit Posthornbegleitung travestierte.

Der Erfolg der Alceste ließ Wieland nicht ruhen, es stand der Ge-

---

1) 1775, 72. Stück, S. 576.

2) In der Arie, »Ihr sollt ich nicht untreu werden können!«

3) Nohl, Mozart's Briefe, Leipzig 1877, S. 208.

4) Über den Einfluß der Alceste-Dichtung auf Goethe s. Seuffert, Zeitschrift fü deutsches Altertum, Bd. 26, 1882, S. 252; Minor, Zeitschrift für deutsche Philologie. 1887, Bd. 19, S. 232; Stilgebauer, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Neue Folge, 10, 1896, S. 426.

5) C. A. H. Burkhardt, Grenzboten, 1873, II., Sem. 1, S 14.

burtstag Carl August's vor der Tür, und am 30. August 1773 berichtet Wieland[1]), daß im dritten Teil des Merkur »eine Art Oratorio figurieren werde«. Die Musik von Schweitzer sei unaussprechlich schön, müsse also gehört werden! Es handelt sich um »Die Wahl des Herkules, ein lyrisches Drama für das hohe Geburtsfest des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Carl August, Erbprinzen zu Sachsen-Weimar und Eisenach, auf dem Schloßtheater zu Weimar aufgeführt, den 4. September 1773«. Die Allegorie, die den Herkules zwischen der Kakia, der wollüstigen Untätigkeit und der Arete, der Tugend, schwankend, der letzteren folgen läßt, hatten, um die bekanntesten zu nennen, schon J. S. Bach, und nach Metastasio's Dichtung J. A. Hasse komponiert. In Wieland's Bearbeitung apostrophierte die Tugend den 16 jährigen Herzog am Schlusse selbst, »der dadurch ungemein gerührt wurde«[2]). Das. Stück erlebte noch drei Aufführungen und verschwand dann vom Repertoir.

Im Spielplan der Weimarer Bühne stehen nach der Alceste an erster Stelle die Hiller'schen Singspiele, voran die Jagd mit 16 Aufführungen. Einen gleichen Erfolg erlebte ein Werk des Weimarer Hofkapellmeisters E. W. Wolf: die treuen Köhler. Wieland schob diesen Erfolg später auf die Wirkung des patriotischen Stoffes[3]); auffällig ist es jedenfalls, daß die übrigen Arbeiten Wolf's, die damals über die Bühne gingen: »der Abend im Walde« und »die Dorfdeputierten« sich mit weit geringerer Aufführungsziffer begnügen mußten, »das Rosenfest« dagegen gefiel wieder besser. Daß Schweitzer mit E. W. Wolf persönlich nicht zum besten stand, zeigt der Brief an Bertuch vom 4. Juni 1775. Wolf hat übrigens die Alceste ein zweites Mal komponiert[4]), aber damit wenig Erfolg gehabt; seine Partitur ist leider verschollen.

Ein neues Element drang in den Spielplan mit dem französischen Singspiel; Dunis »Milchmädchen und Jäger« und »die Faßbinder« errangen weitaus die meisten Erfolge.

Das aufblühende Weimarer Theaterleben fand ein rasches Ende durch den großen Brand, der am 6. Mai 1774 das Schloß samt seinem Theater zerstörte. Die Truppe mußte entlassen werden, erhielt aber noch die vierteljährige Gage und Empfehlungen an den Herzog Ernst II. von

---

1) An den Staatsrat von Gebler, Auswahl denkwürdiger Briefe, 1815, II., S. 29.

2) Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 229. Über die Entstehung des Stückes und sein Verhältnis zu Michaelis »Herkules auf dem Oeta«, Eschenburg's dram. Gedichte »Die Wahl des Herkules« und Metastasio's »Alcide al bivo«, s. Seuffert, Wieland's höfische Dichtungen, Euphorion, 1894, I., S. 530. Weitere Literatur in Seuffert, Prolegomena zu einer Wieland-Biographie, 1908, V., S. 34.

3) Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 229.

4) Gerber, Histor.-biogr. Lexikon, Art. Wolf, s. auch Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 227.

Gotha[1]), der sie auch gern übernahm und vorerst auf ein Jahr engagierte, mit der Erlaubnis, Leipzig zur Zeit der Messe besuchen zu dürfen. Der Herzog war selbst musikalisch und hatte in seiner Jugend Flöte geblasen[2]); die italienische Musik »mit ihren übertriebenen Künsteleyen liebte er aber nicht[3])«. Seine Hofkapelle unter Georg Benda genoß einen vorzüglichen Ruf[4]) und für das regsame geistige Leben am Gothaer Hofe bedeutete das neue Theater[5]) eine willkommene Förderung.

Schweitzer's Tätigkeit in der nächsten Zeit bestand in Bearbeitungen französischer komischer Opern, nach denen auch das Gothaer Publikum immer mehr verlangte. Am 13. Januar 1775 wurde Grétry's »Le tableau parlant« aufgeführt, das H. A. O. Reichard[6]), der Herausgeber der Gothaer Theaterkalender und spätere Intendant des Hoftheaters, in deutsche Verse brachte; Schweitzer schrieb zwei neue Arien dazu[7]). Die eine noch erhaltene Arie trat offenbar an Stelle der Ariette: Cet aveu charmant usw., dritte Szene, die eine der schwächsten Nummern von Grétrys Musik ist. Weitere Einrichtungen französischer komischer Opern nennt Schweitzer in seinem Brief an Bertuch vom 16. März 1776[8]).

Das erste große Ereignis in Gotha war die Aufführung von Benda's Ariadne am 27. Januar 1775. Um dieselbe Zeit war Schweitzer wieder bei der Arbeit zu einem neuen Werk[9]), einem lyrischen Monodrama: »Polyxena« von Friedrich Justin Bertuch. Am 7. April 1775 fand die erste und einzige Aufführung dieses Werkes in Gotha statt. Trotz des geringen Erfolges dachten der Dichter und Komponist, die an dem Wert des Stückes nicht zweifelten, daran, das Werk drucken zu lassen. Dazu kam es aber wegen Schwierigkeiten mit Verlegern nicht; erst nach Schweitzer's Tod ließ Bertuch 1793 in seinem inzwischen gegründeten eigenen Verlag das Werk in Partitur erscheinen, nachdem es Schweitzer 1786 noch einmal überarbeitet hatte. In der Ankündigung[10]) und der Vorrede dieser Ausgabe wird die Verwendbarkeit im Konzert und auf der Bühne hervorgehoben. Die Drucklegung der Partitur hatte wenig-

---

1) Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, S. 1.

2) A. Beck, Ernst II. von Gotha als Pfleger und Beschützer der Wissenschaft und Kunst, 1854, S. 321.

3) [Schulze], Denkwürdigkeiten aus dem Leben Ernst II., [Gotha 1804], S. 20.

4) Vgl. auch E. W. Wolf, Selbstbiographie. Berlinisches Archiv der Zeit, 1795, S. 274.

5) Ein Verzeichnis sämtlicher Mitglieder steht im Theaterkalender, 1775, S. 173, auch bei Hodermann, S. 6.

6) Selbstbiographie, herausgegeben von H. Uhde, 1877, II., S. 125.

7) Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, 1778, Art. Schweitzer, s. chronologisches Verzeichnis.

8) s. Anhang, Nr. 7.

9) s. Anhang, Nr. 2.

10) Journal des Luxus und der Moden, 1793, S. XLIX.

stens den Erfolg, daß das Stück in's Dänische übersetzt und in Kopenhagen aufgeführt wurde[1]).

Die Seiler'sche Truppe stand in dieser Zeit sowohl im Schauspiel als im Singspiel auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit: sie war unstreitig eine der besten in Deutschland[2]). Umsomehr war dem Gothaischen Hofe daran gelegen, sie auch nach Ablauf des Kontraktes mit Seiler in Gotha zu behalten. Auch den besten Kräften der Truppe, die das Wanderleben satt hatten, kam es gelegen, daß die Idee Reichard's[3]), eine ständige, vom Hof unterhaltene Bühne zu gründen, verwirklicht werden konnte. Schweitzer blieb als Kapellmeister bei der Truppe und erhielt ein wöchentliches Gehalt von 8 Rth. und 6 Kl. Holz. Reichard schrieb ein Eröffnungsstück, zu dem Schweitzer die Musik lieferte: »das Fest der Thalia: ein Vorspiel mit Arien in einem Akte«, und am 2. Oktober wurde das erste Hoftheater feierlich eröffnet[4]). Das Vorspiel war »eine sommerliche Feier für die Thalia, eine Huldigung für den Herrn des neuen Theaters: Schäfer, Schäferinnen und Kinder traten auf; Herr Schweitzer wiegte sich ganz in der Würde eines Hofkapellmeisters und schlug zu den selbstgefügten leichten Weisen mit demselben Künstlerbewußtsein den Takt, wie vordem in Weimar zu den hochtrabenden Melodien seiner Alceste[5])«.

In der nächsten Zeit trat Schweitzer nur mit kleineren Arbeiten hervor, so mit einer Musik zu Goethe's Clavigo, der auf dem Gothaer Hoftheater am 16. März 1776 in Szene ging; es handelt sich, wie aus dem Briefe Schweitzer's an Bertuch[6]) hervorgeht, um den Monolog des Clavigo im fünften Aufzug und die Trauermusik zum Leichenbegängnis, die der Komponist für Blasinstrumente setzte[7]). Aus demselben Brief an Bertuch erfahren wir, daß Schweitzer ein von ihm komponiertes »Liedlein« aus Erwin und Elmire von Goethe an Bertuch schickte. Dieses Singspiel, das am 24. Mai 1776 auf dem Liebhabertheater in Weimar seine erste Aufführung erlebte, hatte Schweitzer schon 1775 nach dem Erscheinen des Textbuchs in der »Iris« komponiert; denn das »Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1776«, das laut Datum der Vorrede

1) Aumont og Collin, det Danske National teater, 1898, V., II., S. 169.

2) [Bertram], Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters, 1775, S. 33.

3) Näher ausgeführt und belegt bei Hodermann, S. 17.

4) Zettel bei Hodermann, S. 30; Buch und Musik sind verloren.

5) Wagenseil, Unpartheiische Geschichte des Gothaischen Theaters, [1780]. S. 30.

6) Vgl. Anhang, Nr. 7; Schweitzer muß sich im Datum geirrt haben, wenn er am 16. März schreibt: »Gestern wurde Clavigo aufgeführt«. Tatsächlich fand diese Aufführung am 16. März gelegentlich eines Besuches der Herzogin Anna Amalia in Gotha statt. Siehe Goethe-Jahrbuch II, 1881, S. 387.

7) Vgl. Anhang, Brief 14. Die Musik ist verschollen; ein handschriftlicher Klavierauszug war noch 1836 in einem Verzeichnis von Breitkopf & Härtel angezeigt.

noch am Ende des Jahres 1775 erschien, erwähnt das Singspiel bereits unter den Kompositionen Schweitzer's. Die bürgerliche Bühne in Weimar spielte Erwin und Elmire mit der Musik der Herzogin Anna Amalia[1]. Außer dem im Gothaer Theaterkalender von 1777 gedruckten »Veilchen« hat sich von Schweitzer's Komposition nichts erhalten. Nach Friedländer[2] ist es eine der bestgelungenen Vertonungen vor der Mozart's.

Es ist auffällig, daß in diesen Jahren des Bestehens der Gothaer Hofbühne Schweitzer kein großes Werk für sie geschrieben hat. Der Brief an Bertuch vom 16. März 1777 gibt darüber Aufschluß: es fehlte ihm an einem Text. Aus dieser beweglichen Klage spricht ein festes Vertrauen zu Wieland, von dem allein Schweitzer ein gutes Buch zu erhalten hoffte. Schon im Frühjahr 1774 hatte Wieland eine Operndichtung »Angelica« in Angriff genommen und dann, als der Weimarer Schloßbrand die Aufführung vereitelte, wieder liegen gelassen[3]. Nach dem Erfolg der Alceste hatte er dann den Wunsch ausgesprochen, für Mannheim eine neue Oper zu schreiben[4], und obwohl er nach dem offiziellen Auftrag, den er im Sommer 1776 vom Minister von Hompesch erhielt, bald die Lust verlor, machte er sich doch an die Arbeit. Die Wahl des Stoffes mag wohl auf einen Wunsch Schweitzer's zurückgegangen sein, der schon am 15. Februar 1775 in seinem Brief an Bertuch[5] eine Rosemunde unter seinen Zukunftsplänen nennt, wenn auch die Entscheidung durch die Veröffentlichung der »Rosamunde« von K. E. K. Schmidt im Märzheft 1776 der Iris unmittelbarer Anlaß gewesen ist. Der wechselnden Arbeitslust zufolge, mit der Wieland die neue Oper schuf, konnte auch Schweitzer nur langsam und stückweise seine Musik fertig bringen. Die Briefe Schweitzer's an Wieland[6] um diese Zeit geben Aufschluß über ihre merkwürdige Arbeitsweise. Sie stellen allmählich Akt um Akt fertig, ähnlich wie auch die Alceste entstanden ist; auch wird ein Aufzug nach dem andern zum Einstudieren an die Bühne geschickt, ohne daß diese das Ganze kennt. Im August 1777 reiste Schweitzer nach Mannheim, um dort die gegebenen Kräfte und Dispositionen kennen zu lernen[7]; und im November 1777 war das Werk so weit fertig gestellt, daß Schweitzer

---

1) Düntzer, Goethe's Eintritt in Weimar, 1883, S. 135. Für die Angabe in Riemann's Opernhandbuch: Stuttgart 1780 als Entstehung und Erstaufführung von Schweitzer's Komposition ließ sich kein Beleg finden.

2) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902, II., S. 113.

3) Düntzer, Zur deutschen Literatur und Geschichte, 1858, S. 20.

4) Vgl. die Darstellungen in Jahn, Mozart, II., S. 454; Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 295; Seuffert, Wieland's Abderiten, 1878, S. 16.

5) Anhang, Nr. 2.

6) Anhang, Nr. 8 und 9.

7) Theaterjournal für Deutschland, 1777, 3. Stück.

am 26. wieder nach Mannheim gehen konnte, um die Einstudierung zu leiten. Er kam dort am 3. Dezember an und traf gleich am zweiten Tage bei dem Grafen Savioli, dem Intendanten der Mannheimer Bühne Mozart an, der damals in Mannheim war.

Bekannt ist Mozart's Urteil in seinem Brief vom 3. Dezember an seinen Vater: »Hr. Capellmeister Schweitzer ist ein guter, braver, ehrlicher Mann, trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß seine Sprache feiner ist. In der zukünftigen Opera sind sehr schöne Sachen, und ich zweifle gar nicht, daß sie reussieren wird. Die Alceste hat mir sehr gut gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosamunde«. Aber schon zwei Wochen später fiel Mozart's Urteil bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke aus[1]): »es ist keine Natur darinnen und Alles übertrieben und für die Sänger nicht gut geschrieben; wie es bei der Produktion ausfallen wird, müssen wir abwarten«. Und im nächsten Jahr ist Schweitzer in Mozart's Urteil ganz gesunken.

Die Aufführung der Rosemunde war auf den 11. Januar 1778 festgesetzt, als der Tod des Kurfürsten Maximilian von Bayern am 30. Dezember Carl Theodor nach München abberief und so die Aufführung vereitelte. Ein Geschenk von hundert Dukaten und einer goldenen Tabaksdose an den Dichter und den Komponisten vermochten auch nicht, beiden den Ausfall der Aufführung zu ersetzen, der hauptsächlich schuld war, daß die Oper nicht eine ähnliche Verbreitung fand, wie Alceste. Ein Jahr später, am 20. Januar 1780 fand dann in Mannheim die erste Aufführung der Rosemunde »mit vielen Beifall« statt, doch hatte seither das Interesse an der Oper schon stark nachgelassen. Von Aufführungen der Rosemunde auf auswärtigen Bühnen sind mir nur solche in Breslau bekannt geworden[2]).

Die verschobene und verspätete Mannheimer Aufführung hatte für Schweitzer noch eine schlimme Folge: sie brachte ihn um die Gunst Wieland's. Noch bis in die letzte Zeit hinein hatte Wieland die höchste Meinung vor dem Talent Schweitzer's, bis er plötzlich eine Äußerung des Mannheimer Kapellmeisters J. Holzbauer hörte, der die Rosemunde einstudiert und dirigiert hatte. Kurz nach der Aufführung, am 25. Februar 1780 richtete Wieland einen Brief[3]) an den Intendanten Dalberg, in dem es heißt: »Herr Holzbauer hat sich so viel Verdienst um Rosamunde gemacht, und läßt auch Schweitzer so viel Gerechtigkeit widerfahren, daß das Urteil dieses selbst so großen Tonkünstlers in Rücksicht auf die musikalische Komposition der besagten Oper mir dadurch doppelt wichtig wird: Ich wünsche daher gar sehr, näher belehrt zu werden,

1) Näheres bei Jahn, Mozart, II, S. 140.

2) Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters, 1898, S. 60.

3) Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1878, Nr. 213, S. 3135.

welches eigentlich die Stellen sind, wo »sich Herr Schweitzer durch deutsche Vorurteile zu unsingbaren übertriebenen und unharmonischen Sätzen verleiten läßt und dadurch hin und wieder barock und unverständlich wird, ingleichen, welches die zärtlichen Stellen sind, wo Schweitzer so langweilig wird, daß man den Schluß mit Ungeduld wünscht«. Alles dies sind eigene Ausdrücke des Herrn Holzbauer. — Dem Herrn Schweitzer, dessen Empfindlichkeit ich kenne, werde ich mich wohl hüten, das mindeste davon merken zu lassen. Da mir mein eigenes Gefühl eine Art von Parteilichkeit gegen Schweitzer's Komposition meiner Singstücke gegeben hat, so habe ich auch aus diesem Grunde vonnöthen, das Holzbauerische Urteil mit Stellen aus der Rosamunde belegt zu sehen, um mich dadurch desto eher überzeugen zu können, ob solches wirklich begründet ist, oder nicht vielleicht italienische Vorurteile die Ursache sind, daß H. Holzbauer deutschen Vorurteilen zuschreibt, was ich bisher für Eingebung des Genies und Effekt eines tiefen Gefühls der Verhältnisse der Harmonie zu den Saiten des menschlichen Herzens gehalten habe«. Zu wem Holzbauer die erwähnten Bemerkungen gemacht hat, ist nicht mehr bekannt geworden. Sehr vielsagend ist eine Briefstelle W. Heinse's vom 14. Juli 1780[1]): »Neulich habe ich einen Besuch bei der lebenden Chronik dieses Jahrhunderts gemacht, nämlich bei Holzbauer. Er hatte sich den vergangenen Winter, vom neuen Jahr an bis den 20. Januar alle möglichen Arten von Fieber über Wielands Rosamunde an den Hals probiert. — Holzbauer sagt von Schweitzern, er ist ein Genie; wenn er's trifft, so ist's göttlich; sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte«. Wenn nicht allein Holzbauer, so mag vielleicht auch die absprechende Kritik des Abts Vogler[2]) Ursache gewesen sein, daß Wieland den unbedingten Glauben an Schweitzer verlor.

In einem Brief, den Mozart noch von Mannheim aus an seinen Vater schrieb[3]), bittet er ihn, in Wien alles daranzusetzen, daß er bei der deutschen Oper, die Kaiser Joseph II. eben konstituierte, als Kapellmeister angenommen würde. Benda hatte sich schon um diesen Posten bemüht, auch Schweitzer hatte durch eine Empfehlung Wieland's an den Schauspieler Fr. Müller[4]) einige Aussicht, allein sein Ruf war in Wien doch nicht so groß, daß man ihn anstellte; schließlich wurde Ignaz Umlauf Kapellmeister der Wiener deutschen Oper.

Inzwischen hatte sich in Gotha eine Veränderung vorbereitet: der Kapelldirektor Georg Benda erhielt auf wiederholtes Gesuch am 20. März

---

1) Sämtliche Schriften, herausgegeben von H. Laube, 1838, Bd. IX, S. 11.

2) Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit, 1780, Bd. 2, S. 498.

3) 11. Januar 1788; Nohl, Mozart's Briefe, S. 112.

4) Fr. Müller, Abschied von der Schaubühne, 1802, S. 188.

1776 seine Entlassung[1]). Dieses Gesuch Benda's wird von zwei Zeitgenossen[2]) auf eine Spannung zwischen Benda und Schweitzer zurückgeführt, es mag Benda schmerzlich gewesen sein, daß Schweitzer, der auf der italienischen Reise 1765 in Venedig den Rat des 15 Jahre älteren und in der Komposition schon erprobten Benda gesucht, ihn mit dem Erfolg seiner Werke überflügelt hatte. Er glaubte sich zurückgesetzt und hielt Schweitzer für einen Nebenbuhler, der ihm vorgezogen würde. Auch fühlte er sich persönlich, wie Schlichtegroll berichtet[3]) »durch einige starke und beißende Ausdrücke des geraden und unsanften Schweitzer« getroffen. Ob die Spannung andererseits durch den Erfolg von Benda's Melodramen eine besondere Schärfe angenommen hat, und prinzipielle Meinungsverschiedenheiten über die Berechtigung des Melodramas im Spiel waren, was Schlichtegroll erzählt, ist nicht recht ersichtlich, da doch auch Schweitzer Rousseau's Pygmalion komponiert und Brandes' Ariadne wenigstens in Angriff genommen hatte.

Um die durch Benda's Abgang freigewordene Stellung eines Kapelldirektors zu erhalten, richtete Schweitzer ein Gesuch an das Hofmarschallamt[4]), das am 1. März 1778 mit der Anfrage beantwortet wurde, ob er mit dem Gehalt von

»200 Rthlr. an barem Geld
6 Mt. Korn
6 Malt. (Gerste)
4 Kltr. Holz. Und außerdem
126 Thlr. bar
4 Mltr. Korn
4 Mtr. (Gerste)
6 Kl. Holz zur Unterhaltung der Kapellknaben«,

nebst dem, was er aus der Hoftheaterkasse erhalte, zufrieden sei. Die Antwort scheint Schweitzer schwer geworden zu sein, denn am 4. April schickte er ein Gesuch an den Herzog Carl August nach Weimar[5]), in dem er ihm seine Dienste anbot. Allein der Weimarer Hofkapellmeister Wolf besaß zu sehr die Gunst der Herzogin Anna Amalia[6]), als daß Schweitzer's Antrag hätte Erfolg haben können. Und so beantwortete Schweitzer am 19. Mai 1778 die Anfrage des Hofmarschalls dahin, daß

1) Cod. Chart. A. 1332, 3. Herzogl. Bibliothek Gotha.

2) Schlichtegroll, Nekrologe, 1755, II., S. 305 und H. A. O. Reichard, Selbstbiographie, S. 146.

3) S. 301.

4) Nicht mehr erhalten.

5) Cod. Chart. A. 1333, 15. Herzogl. Bibliothek Gotha.

6) Böttiger, Literarische Zustände, II., S. 227.

er mit dem angebotenen Gehalt zufrieden sei; am 1. Juni erfolgte die Ausfertigung der Anstellungsurkunde.

Daß Schweitzer nicht den vollen Gehalt bekam, den Benda nach 28 jährigem Dienste hatte, kann nicht Wunder nehmen; bei der definitiven Anstellung betrug sein Einkommen[1])

a) von der Cammer . . .	228 Fl. 12 g Geld	total: 745 Fl. 15 g
	6 M. Korn	
	6 Mlt. Gerste	
	10 K. Holz	
b) aus der Theaterkasse	457 Fl. 3 g	

Schweitzer hat bei Übernahme der Kapelle eine Präsenzliste derselben aufgestellt, die im Autograph erhalten ist[1]); danach bestand die Kapelle aus:

»6 Violinisten
2 Flötenisten
3 Bassisten
(2) 1 Fagottisten
(Alto Viola
(Da Braccio
1 Cembalisten
3 Waldhornisten
1 festen Oboisten, der 2. müßte mit d. Accord zufrieden seyn.

Bey d. Chor der hies. Hof Hautboisten steht ein junger Mann Nahmens Hesse, welcher bey dem H. Böhme profitiert und zum 2.ten Fagott gut zu brauchen wäre. Er verdient Aufmunterung.

Anmerkung:
Zu Cassel bediente man sich bey der Hof- und Cammer-Musik auch sogenannter Hautboisten von denen Regimentern, die aber freylich besondere Anlage zu musikal. Geschicklichkeit haben mußten.

Schweitzer.«

Der Hinweis auf Kassel zeigt, daß Schweitzer, wohl auf seiner Reise nach Mannheim, die dortige Hofkapelle kennen gelernt hat. Daß der Hof dem neuen Kapellmeister in hohem Maße entgegenkam, zeigt folgender Passus einer am 10. Juli 1778 genehmigten Eingabe[3]:

»Weil aber von C. M. Schweitzer nicht weniger gewünscht worden ist, noch zwo Personen zu haben, davon die eine zur hautbois, u. die

---

1) Nach einer Aufstellung im Cod. Chart. A. 1333, 6. Herzogl. Bibliothek Gotha. Benda hatte 910 Fl. 12 g. oder 796 Rhthl. 18 g. erhalten. (Ebenda.)

2) Cod. Chart. 1333, 6. Der obigen Aufstellung geht ein Besoldungsplan der Kapelle vorher.

3) Cod. Chart. A. 1333, 6.

andere zu alta viola angestellt werden müsste, so haben wir alsobald darauf in so weit Rücksicht genommen, daß für zwo Subjekte, so dermalen ermangeln, die im Plan ausgesetzte Besoldung aufbehalten worden ist. — Bitte, wenn zwo geschickte und tüchtige Personen sich finden sollten, sie annehmen zu dürfen. Ebenso soll Schweitzer ein Ohm Rheinwein und ein Ohm Frankenwein, wie solche sein Antecessor zu genießen gehabt, als eine Ergötzlichkeit außer seiner Besoldung alljährlich bekommen.«

Die beiden gewünschten Instrumentalisten wurden angestellt[1]; und nach dem in Forkel's musikalischem Almanach auf 1782 veröffentlichten Verzeichnis der Kapellmitglieder fand die Kapelle sogar noch eine weitere Verstärkung auf 8 Violinisten, 3 Flötisten, 4 Waldhornisten; dazu kamen die schon früher vorhandenen 6 Vokalisten.

Im gleichen Jahre 1778 hört man wieder von einer Bemühung Schweitzer's um einen Operntext. Wolfgang H. von Dalberg, der spätere Leiter des Mannheimer Nationaltheaters, hatte ein Buch verfaßt: Cora, und es Schweitzer und Mozart offenbar gleichzeitig angeboten. Mozart zeigte sich nicht sehr geneigt, namentlich da er wußte, daß auch Schweitzer die Bearbeitung übernommen hatte[2]; dagegen war dieser begeistert von dem Text und in einem Brief an Dalberg[3] setzte er ihm gegenüber seine Wünsche auseinander, die in der Forderung des Rezitativs in der Oper gipfelten. Der Brief ist insofern von Wichtigkeit, als er uns mit Schweitzer's theoretischen Anforderungen an das musikalische Drama, wenn auch nur durch einen Hinweis auf Forkel, nicht durch eigene Darlegungen bekannt macht.

Dalberg's Antwort an Schweitzer hat sich nicht erhalten, und die Oper hat Schweitzer nicht geschrieben. Möglich, daß Dalberg auf die Forderungen des Rezitativs nicht eingehen wollte. Auch Gluck zeigte keine Neigung zur Komposition, als Dalberg ihm sein Buch anbot[4].

Mit dieser fehlgeschlagenen Bemühung um einen guten Operntext endigt Schweitzer's Tätigkeit für die Bühne. Denn schon im nächsten Jahre, 1779, wurde das Gothaer Hoftheater vom Herzog aufgehoben. Schweitzer erhielt eine jährliche Pension von 400 Rthlr., blieb jedoch Kapellmeister der Hofkapelle. Als solcher blieb seine Tätigkeit auf den Hofdienst und Unterricht[5] beschränkt. G. Benda hat sicher übertrieben,

1) Am 9. Mai 1780. Fourierbuch, 1780, Bd. 1730, II., Herzogl. Bibliothek Gotha.

2) Nohl, Mozart's Briefe, S. 208.

3) Anhang, Nr. 13.

4) Cod. germ. 4830, Nr. 244. Hof- und Staatsbibliothek München. Veröffentlicht in: Mannheimer Geschichtsblätter, V., 1904, Sp. 255.

5) Im Berlinischen literarischen Wochenblatt, 1776, II., S. 70 wird Mamsell Preissing eine Schülerin Schweitzer's genannt, »der bey seinen bekannten Fähigkeiten noch

wenn er am 27. Februar 1780 an Wilhelm Rust boshaft schreibt [1]: »Für die Arbeit, die man jetzt hier von einem Kapellmeister fordert, ist mein Nachfolger Schweitzer recht gut, denn er hat nichts zu tun und tut auch nichts«. Von der Vervollständigung der Kapelle durch Schweitzer war schon die Rede; und daß mit diesen neu gewonnenen Kräften die Leistungsfähigkeit gestiegen ist, darf auch als sicher angenommen werden. Indes scheinen die geistigen Bedürfnisse des Herzogs, und damit des Hofes seit der Auflösung des Hoftheaters immer geringer und das Leben immer ruhiger geworden zu sein. Am 1. Januar 1784 wurde sogar »auf Serenissimi höchsten Befehl die Mittagstafel-Musik ein vor allemal abbestellet« [2]).

Schweitzer's Kompositionstätigkeit in diesen Jahren hat sich auf die Bedürfnisse des Hofes beschränkt; die im chronologischen Verzeichnis genannten undatierten Werke stammen wohl aus dieser Zeit. »Schweitzer's letzte Arbeit war ein feyerliches Kirchenstück, welches bey Gelegenheit des zu haltenden Landtags aufgeführt werden sollte« [3]), er konnte das Werk nicht mehr vollenden, eine »heftige und hitzige« Krankheit befiel ihn, und am 23. November 1787 verschied Anton Schweitzer »sanft und seelig«. Am 25. November wurde er zu Grabe getragen [4]).

Ein Porträtstich Schweitzer's von Liebe, nach einem Gemälde von Heinsius befindet sich im Theaterjournal für Deutschland 1778, fünftes Stück [5]).

Die Nachrichten über Schweitzer's Persönlichkeit sind einig in der Mitteilung, daß Schweitzer ein liebenswerter und aufrichtiger Mensch gewesen sei. Der Biograph Benda's, Schlichtegroll, nennt ihn sogar gerade und unsanft, also mit jener Aufrichtigkeit begabt, die sich vor Rücksichtslosigkeit nicht scheut. Diese Aufrichtigkeit ließ ihn auch das richtige Verhältnis zu seiner Umgebung und seinen Fürsten finden; in der Widmung seiner Kantate von 1769 an den Prinzen Joseph spricht er in natürlichen Tönen und ohne übertriebene Devotion. Wieland verehrte er zeitlebens als überlegenen Geist; der Ton der Briefe an seinen Freund Fr. Justin Bertuch ist der eines lieben, braven Menschen, wie Dittersdorf den Jugendfreund nannte. Auch auf Mozart machte er den Eindruck eines »guten, braven und ehrlichen Mannes, trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß seine Sprache feiner ist«. J. G. Jacobi schreibt

---

die seltene und für einen Musikdirektor so vorzügliche Gabe besitzt, gute Sänger zu bilden«.

1) Hosäus, W. Rust und das Dessauer Musikleben, 1882, S. 60.

2) Fourierbuch, Bd. 1744, 1784, I.

3) Gerber, histor.-biogr. Lexikon, Art. Schweitzer.

4) Todten-Register der herzogl. Schloßkirche zu Gotha, Jahrgang 1787.

5) Faksimile in der »Musik«, Jahrgang V, 1906, Beilage zu Heft 10.

am 8. Juni 1777 enthusiastisch: »Schweitzer ist ein herrlicher Mensch«, und Wieland selbst hebt noch 1798 Schweitzer's Dankbarkeit lobend hervor. Demnach muß der Vorwurf der Undankbarkeit, den G. Benda seinen Rivalen macht, nicht für ganz sachlich gehalten werden. Einen anderen Zug hebt D. Schubart hervor, nämlich einen Hang zum bequemen Leben, daraus wird der Umstand seiner verhältnismäßig geringen Fruchtbarkeit abgeleitet. Ob diese nicht mit einem gewissen Mangel an Produktionskraft zu erklären ist, ist hier nicht zu erörtern, indessen, Schubart mag nicht ohne Grund so ausgesagt haben.

III.

1.

Die Geschichte der deutschen Oper ist noch nicht geschrieben; sie müßte zeigen, daß die frühen Versuche, diese Kunstgattung in Deutschland einzuführen, nicht umsonst gescheitert sind; daß die italienische Produktion im 18. Jahrhundert nicht etwa dank einer positiven Überlegenheit der italienischen Schule, der italienischen Musik in Deutschland die Vorherrschaft hatte; sondern daß der Oper als Gattung, als deutschem Kunstwerk, überhaupt jeder Boden fehlte. Sollte dieses Kunstwerk, in Italien als spezifisch italienisches entstanden und im italienischen Charakter ausgeprägt, nach dem Norden verpflanzt werden, so mußte es einen Widerstand finden, der einmal in dem eigenen Wesen der deutschen Sprache begründet war, die eine einfache Übertragung der italienischen Musik auf sie nicht vertrug, und andrerseits im Wesen der deutschen Musik, die einer Beziehung auf das italienische Operndrama nicht zugänglich war. Die Möglichkeit der Verbindung von Drama und Musik, die in Italien verhältnismäßig rasch zu einer Oper geführt hatte, die dem Wesen der Italiener entsprach, mußte im Norden erst allmählich gefunden werden. Die ersten, ein volles Jahrhundert in Anspruch nehmenden Anläufe mißlangen[1]; auch die Bestrebungen J. A. Scheibe's, deren Resultat in dem Opernbuch Thusnelda aus dem Jahre 1743 gipfelt, sind gescheitert. Die Musik zu diesem Text hat Scheibe wohlweislich nicht geschrieben; er hätte auch gar keine Gelegenheit gehabt, sie auf-

1) H. Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. Sammelbände der I.M.G. III, 1902, S. 270.

geführt zu sehen, denn wenige Jahre vorher hatte die letzte Pflegestätte der deutschen Oper in Hamburg zu existieren aufgehört.

So kam sein Versuch, eine deutsche Oper zu schaffen, post festum; in Deutschland war die italienische Oper eingezogen und beherschte das Feld auf Jahrzehnte hinaus[1]. Und doch hatte in jenem selben Jahre 1743 ein Ereignis stattgefunden, das in seinen Nachwirkungen für eine deutsche Oper sehr bedeutungsvoll werden sollte: die Aufführung der englischen Posse »Der Teufel ist los« in Berlin durch die Schönemann'sche Truppe. Allein neun Jahre mußten vergehen, bis der Erfolg dieses Stücks zu einer Nachahmung reizte; und dann, nach dem ersten Erfolg der Weiße-Standfuß'schen Bearbeitung des gleichen Stücks hat es noch einmal 14 Jahre gedauert, bis das Singspiel kräftige Wurzeln schlug, um dann aber eine desto üppigere Produktion hervorzurufen. Allenthalben wurde die neue Schöpfung vom Publikum stürmisch begrüßt. Ein Wunder wäre es gewesen, wenn dieser Erfolg der heiteren Singspiele nicht dazu angeregt hätte, ihnen ernste Opern gegenüberzustellen, nach denen schon längst die Sehnsucht groß war; nicht nur bei den Musikern, welche die Schuld an dem Mangel einer deutschen Oper auf die Dichter schoben, sondern auch bei den Dichtern selbst. Klopstock, Lessing und Herder erwogen die Möglichkeit eines deutschen Musikdramas, doch ohne zu bleibenden Resultaten zu gelangen[2]. I. G. Jacobi lieferte für die Seiler'sche Truppe einige »Vorspiele mit Arien«, ernste Gegenstücke zu den heiteren Singspielen, mit gesprochenem Dialog und großen Arien. Auch in C. M. Wieland, der von Erfurt aus am Anfang der siebziger Jahre öfters nach Weimar herüberfuhr und dort Singspiele kennen lernte, regte sich der Wunsch nach einer ernsten deutschen Oper. Er versuchte es zuerst mit einem kleinen Gelegenheitsstück, der Aurora, die nichts als eine szenisch aufgeführte Kantate ist; und als er den Musiker gefunden hatte, der auf seine Pläne einging, da schuf er seine »erste deutsche Oper Alceste«. Die Wahl eines Stoffes aus der klassischen Welt kann nicht befremden: seit ihrer Begründung galt die Oper als rechtliche Nachfolgerin des griechischen Dramas. Der Musiker, dem Wieland die Komposition anvertraute, war Anton Schweitzer, eben jener, der die Arien zu den Vorspielen Jacobi's geschrieben und vor kurzer Zeit dem Singspiel »Die Dorfgala« einen großen Erfolg errungen hatte. Sonst war der Mann unbekannt. Er hatte eine Schule durchgemacht, wie sie jeder deutsche Musiker im 18. Jahrhundert durchmachte. Der polyphone Stil der Musik hatte in J. S. Bach das höchste Maß von Klarheit und Ausdrucksfähigkeit erreicht. Die Erziehung des Musikers

1) Vgl. H. Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit. Jahrbuch Peters 1901.

2) Vgl. K. Burdach, Schiller's Chordramen und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau, 1910, Bd. 142, 143.

mußte also von diesem Stile ausgehen. Schweitzer hatte als Lehrer einen Mann gefunden, der ein Meister im gebundenen Stil war; J. F Kleinknecht, aus solider deutscher Organistenfamilie stammend, schrieb Sonaten und Konzerte, die sich teilweise den besten der Zeit an die Seite stellen können. In seinen langsamen Sätzen besitzt er oft eine wunderbare Ausdruckskraft, gegen welche die raschen Sätze zuweilen abfallen. Aber auch schon in Kleinknecht zeigten sich deutliche Spuren des neuen Stils und er selbst hat noch die völlige Umwälzung in der musikalischen Ausdrucksweise miterlebt. Ist Kleinknecht so seiner Zeit gefolgt, so hat er sicher auch seinem Schüler den Ausblick in die neue Zeit nicht verschlossen, hatte doch Schweitzer, wie wir von Dittersdorf wissen, Werke der Mannheimer Schule bereits kennen gelernt. Auch stand Kleinknecht an der Spitze eines Instituts, das die Opern eines Graun und eines Hasse aufführte. Ein Aufenthalt Schweitzer's in Italien kam dazu und von nun ab war der Stil der Oper maßgebend für die musikalische Entwickelung Schweitzer's. Es war die Zeit, in der die Opernkomponisten sich wieder bestrebten, über den Schematismus, in den die neapolitanische Oper verfallen war, hinaus zu kommen. Abgesehen von der Herausarbeitung der dramatischen Elemente in der Oper wurde auf die musikalische Arbeit wieder mehr Wert gelegt: die Dürftigkeit des Stimmengewebes bei N. Porpora wich schon bei Hasse, und noch mehr bei Jomelli einer gediegenen, mehrstimmigen Faktur, das Orchester bekam reicheren Anteil am Stimmungsausdruck, der Schematismus der Arienform wurde durch mannigfache Erweiterungen durchbrochen. Nur langsam gelangte man in Besitz dieser Errungenschaften, und daneben hielten sich die konventionellen Formen und Ausdrucksformeln, z. B. »Riesenintervalle zum Ausdruck inneren Gehobenseins«, überreiche Verwendung von Koloraturen. Einen großen Anteil an diesen Errungenschaften hatten die deutschen Komponisten, die ja die hohe Schule der Polyphonie durchgemacht hatten, sowie die in Deutschland wirkenden Meister. Neben Hasse, Naumann und Seydelmann ist hier vor allem Jomelli zu nennen. Auch Schweitzer hat sich dieser Richtung angeschlossen, soweit die Faktur der Arbeit in Frage kommt. Daß er in dramatischer Hinsicht anderer Anschauung war, als die Meister der zweiten neapolitanischen Schule, soll später eingehender dargelegt werden. Vorerst soll in die Besprechung von Schweitzer's kleineren Werken, der Vorspiele, Singspiele und weltlichen Kantaten eingegangen werden, die teilweise als Vorarbeiten zu seinen beiden Opern gelten müssen.

2.

Elise kommt im Nachen des Charon in Elysium an und wird von vier bekränzten Schatten empfangen; sie begrüßt die himmlischen Gefilde mit

einer Arie. Da kommt Themire, ihre ehemalige Freundin hinzu. Allmählich erkennen sich beide und fallen sich »voll Zärtlichkeit« in die Arme. Nun erscheint Erast, der Vater von Elisens Geliebten, Lindor, der seinen Sohn sucht. Gerührtes Erkennen folgt. Während Elise und Themire sich aufmachen, Lindor zu suchen, ermahnt ein Schatten den zurückbleibenden Erast »mit Sanftmuth, aber mit Würde«, durch seine Klagen um den Sohn nicht die heiligen Felder Elysiums zu entheiligen. Wenn der schon in die Gefilde der Nacht entsandte Herold den Sohn dort nicht finde, müsse Erast noch eine Schale Lethe trinken. Da auch Elise und Themire zurückkommen, ohne Lindor gefunden zu haben, bereitet sich Erast vor, die Lethe zu trinken. Da erscheint dieser plötzlich, und nach zärtlichen Umarmungen allerseits werden die Schatten Elysiums aufgefordert, freudige Gesänge anzustimmen.

Die äußeren Vorgänge des »Vorspiels mit Arien« werden zwar szenisch dargestellt, aber dramatische Handlung oder auch nur eine Spur von dramatischen Empfinden hat das Vorspiel nicht. Es ist das kraft- und saftlose Schönreden und Schwelgen in Gefühlen, welches den Dichterkreis um Gleim, dem J. G. Jacobi angehört, charakterisiert, welcher es stets nur mit Empfindungen, niemals mit Handlungen zu tun hatte[1], und diesen Charakterzug auch in seinen dramatischen Erzeugnissen vertrat. Die Worte werden gesprochen, und an Höhepunkten des Gefühls, wo gleichsam die gesprochenen Worte erstickt werden in Empfindung, stehen Arien, fünf an der Zahl; dazu ein Duett und am Schluß ein Rundgesang, wie er im Singspiel üblich ist. Eingeleitet wird das Stück durch eine »Introduzzione«, eine ganz knappe zweisätzige Sinfonia, deren kurzer erster Satz ein nicht ausgeprägt melodisches Thema in kontinuierlicher Steigerung, doch ohne ausdrückliche Crescendobezeichnung durchführt. Der zweite Satz, ein von zwei Oboen in reizvollem Zwiegespräch vorgetragenes zweiteiliges Lied, geht gleich in die erste Arie über. Eine große Schwierigkeit lag für den Komponisten in der gleichen Stimmung fast aller Arien, die nur entweder Rührung oder Trauer ausdrücken: dazu kommt das vollständige Fehlen jeglicher Charakterzeichnung der auftretenden Personen, so daß auch nach dieser Seite ein Anhalt für den Komponisten nicht gegeben war. Wenn so dem Komponisten für den durchgehend gleichen Habitus seiner Arien ein Vorwurf kaum gemacht werden kann, so hat er wenigstens eine Abwechslung an den Stellen erstrebt und erreicht, die Gelegenheit boten, mit der Musik zu malen. Es sind zwei Stellen; einmal die zweite Arie der Elise, in derem ersten Teil der Dichter nach Metastasio's Vorbild ein Gleichnis, das Schlagen der Nachtigall, einfügte; hier hat Schweitzer der Singstimme und dem begleitenden Orchester eine obligate Flöte gegenübergestellt, die in Vorschlägen und Trillern den Gesang der Nachtigall illustriert. Die andere

---

1) Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert, 1869, II, 2, S. 224.

Stelle ist in der Arie der Themire, wo am Schluß ganz nebensächlich von der »Nacht des Erebus« die Rede ist; auch hier hat der Komponist die Gelegenheit gefaßt und durch ein Unisono der Oboe und Singstimme in ganz tiefer Lage zusammen mit dem Tremolo von Viola und Baß die Schauer der Unterwelt gemalt. Die Stimmung der Trauer hat Schweitzer am besten in der Kavatine Erast's getroffen: »Da tönte dir von meinem Segen«. In ihrer Art ähnlich, doch im Ausdruck nicht an sie heranreichend ist die Arie Lindor's »Empfanget, ihr Gefilde, mich«. Im allallgemeinen hat man den Eindruck von mehr erdachter, als empfundener Musik; eine gewisse Routine ist nicht zu verkennen.

Diesen Eindruck bestätigen auch die Formen. Die erste Arie der Elise besteht im Texte aus zwei je sechszeiligen Strophen; diese sind zu einer Arienform von riesigen Dimensionen verarbeitet: der erste Teil der Arie hat vier Unterteilungen mit demselben motivischen Material, das schon zu einem 22 Takte langen Ritornell gedient hat; dann ein Mittelsatz in Takt und Tempo kontrastierend, und noch eine Reprise. Neben dieser Arienformen hat Schweitzer auch die zweiteilige Kavatine gebraucht, die ihm wohl aus den Graun'schen Opern bekannt war. Das Nachtigallenstück, sowie der gleichfalls schon genannte Gesang Erast's hat diese Form, die auch durch ein ausgedehntes Ritornell eingeleitet wird. Das einzige vorkommende Duett zwischen Elise und Erast zeichnet sich vor der überkommenen Form durch sehr lebhafte Abwechslung der Stimmen aus, die allerdings fast lediglich in kurzen Akklamationen besteht; stellenweise teilen sich die beiden Stimmen in den Verlauf einer Melodie. Der am Ende des Stücks stehende Rundgesang »Kinder sitzen euch zu Füßen« ist in einfacher Liedform geschrieben und entspricht in seinem Habitus eher den Liedschöpfungen der Berliner Schule, als den urwüchsigeren Gebilden Hiller's; daß er sich übrigens beim zeitgenössischen Publikum großer Beliebtheit erfreute, hat M. Friedländer [1] hervorgehoben, ebenso daß er zur Unterlage für zwei dichterische Neuschöpfungen gedient hat.

Der Inhalt des zweiten Vorspiels mit Arien, von welchem die Musik sich erhalten hat, ist folgender:

> Apollo, vom Olymp verbannt, kommt auf die Erde und begrüßt sein »zweites Vaterland« mit einem Lobgesang. Angelockt durch den göttlichen Gesang kommt Chloe, eine Hirtin, und klagt dem Gott, der sich als Daphnis zu erkennen gibt, ihr Leid, daß ihr Geliebter Lykas untreu geworden sei und der schönen Jägerin Seline, der Tochter eines Gottes und einer Nymphe nachstelle. Apollo verspricht ihr Hilfe durch den Gesang, den er sie lehrt. Seline, die Apollo gleich beim ersten Anblick liebt, flieht vor dem sie ungestüm verfolgenden Lykas zum Altar der Götter;

1) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902, II., S. 207.

ein Blick Apollo's genügt, Lykas zu besänftigen, und der einsetzende Gesang Chloe's tut das seine, den Hirten in ihre Arme zurückzuführen. Blumengeschmückt bringt das Paar Apollo seinen Dank dar, und mit einem Lobgesang auf die Götter endigt das Stück.

Auch von diesem Werk Jacobi's gilt, was von Elysium gesagt worden ist: dramatische Handlung fehlt. Doch zieht wenigstens als leitende Idee durch das Ganze die Macht des Gesanges, den Apollo den Menschen bringt. Sonst wird fast nur von Empfindungen und Gefühlen gesprochen. Die Aufgabe für den Komponisten war hier etwas anziehender, da die Personen nicht in dem Maße farblos sind, wie im Elysium; und so ist die Komposition auch leichter und flüssiger geworden. Schweitzer hat dem Schäferstück auch in der Musik ein Lokalkolorit gegeben, und die Devise der ersten Arie »in Tempo giusto pastorale« gilt für die ganze Musik. Als Ausdrucksmittel dafür stehen dem Komponisten vor allem in der Melodiebildung diatonische Fortschreitung, von Terzen oder Sexten begleitet, zur Verfügung; dazu leichtere Rhythmen. Auffallend ist, daß die Flöte als Trägerin des pastoralen Elements im ganzen Stück nicht verlangt ist; Oboen und Fagotte, verstärkt durch Hörner stehen den Streichern gegenüber. Eine Einleitungsmusik fehlt. Die sechs Gesangsnummern sind, mit Ausnahme der ersten Arie Apollo's, die die Schönheit seines Gesanges zeigen soll, etwas knapper geraten als in Elysium. Die übrigen Stücke bestehen aus einer Ariette, einer Kavatine, zwei Duetten und dem Finale da Rondello. Sehr fein ist das Duett, ein Siciliano, gestaltet, indem Apollo die Chloe singen lehrt: nachdem er seine Strophe durchgesungen hat, setzt Chloe ein und in reizvollem zweistimmigen Satz werden die drei Teile repetiert. Reiche Kolorierung durfte dabei nicht fehlen, wo ausdrücklich schöner Gesang gelehrt wurde. In dem zweiten Duett der Chloe und des Lykas, das im Mittelsatz durch Hinzutreten Apollo's zum Trio wird, kann man die Faktur hervorheben, die sich wieder durch reiches Alternieren beider Stimmen auszeichnet, ohne daß das homophone Prinzip zu Gunsten des Polyphonen aufgegeben wäre. Die übrigen Nummern halten sich in bekannten Formen. Eine gewisse Mühsamkeit in der Erfindung läßt sich bemerken; es kommt Schweitzer nicht darauf an, unter eine Melodie einen Text zu zwingen, ohne auf die Prosodie Rücksicht zu nehmen. Das zeigt sich besonders in der ersten Arie, ebenso im Mittelsatz der Kavatine, die sich im ersten Teil infolge von Einführung rezitativischer Elemente durch gute Deklamation auszeichnet.

Von diesen Stücken zum Singspiel ist der Weg nicht weit. Am Beginn der Tätigkeit Schweitzer's für die Bühne steht das Singspiel Walmir und Gertraud, dessen Musik leider verloren ist; das einzige erhaltene Werk Schweitzer's, die Dorfgala hat folgenden Inhalt:

Zum Geburtstag der Fürsten wird ein »Gala«-Fest vorbereitet, zu dem der Schulmeister verschiedene Beiträge geliefert hat, so die Komposition einer lateinischen »Kantate«, sowie die Abfassung eines Festspiels: Simson. Auf dem Platz vor dem Wirtshaus wird dieses Stück probiert. Simson wird von Christlieb, dem tölpelhaften Sohn des Schulmeisters dargestellt, den die Schulmeisterin an die Darstellerin der Delila, die Gastwirtstochter Clärchen, verheiraten möchte. Clärchen aber wird von dem Haushofmeister Treumund mit Erfolg gefreit. Gegen die Verbindung mit ihm tritt auch die »vormalige Hausmamsell« Antoinette auf mit Ansprüchen auf Treumund, der ihr schon die Ehe versprochen haben soll. In einer Gerichtsverhandlung kann sie jedoch keine Beweise dafür beibringen, während Treumund Briefe Antoinetten's an frühere Liebhaber zu seiner Entlastung vorlegt. Antoinette erkennt nun in einem Puppenspieler, Niklas, der sich auch vor der Herrschaft produzieren will, einen Jugendgeliebten wieder, der auch sie nicht vergessen hat. So steht der Verbindung der Paare nichts mehr entgegen. Inzwischen ist auch die Zeit zur Aufführung der Spiele herangekommen, der Schulmeister probiert noch rasch seine Festrede, und schließlich setzt sich alles mit einem Rundgesang in Bewegung, dessen letzte Strophe sich zu einer Huldigung an die Fürstin gestaltet.

Das Hauptthema, die Probe zur Festaufführung, ist stückweise auf die drei Aufzüge verteilt und wird stark zurückgedrängt durch die gar nicht damit zusammenhängenden Liebeshändel. Dem ist die Beseitigung der Antoinette und des Nikolas in der späteren Bearbeitung wirksam begegnet; sie hat damit das Hauptthema in den Brennpunkt des Interesses gerückt. In der ersten Bearbeitung fristen die für sich köstlichen Hauptszenen ein etwas untergeordnetes Dasein. Im ersten Aufzug singt der Schulmeister seine »Kantate«, das ist eine gewöhnliche Arie in Küchenlatein; die Musik ist weniger künstlerisch als stilgeschichtlich interessant, denn hier tritt uns das alte parodistische Element der komischen Oper gegenüber, nur mit dem Unterschied, daß nicht der Opernstil parodiert wird, sondern im Gegenteil die damals als akademisch und altmodisch gemiedene gebundene Schreibweise. Schweitzer hat versucht, diesen Ton bei jeder Äußerung des Schulmeisters festzuhalten, und diesen damit als altmodischen Pedanten zu charakterisieren. So auch in dem entsprechenden Stück der Vorführung im dritten Aufzug Dort versucht der Schulmeister seine Festrede zu rekapitulieren, wobei Christlieb seinem Gedächtnis durch Einblasen nachhelfen muß. Ohne die Arienform zu verlassen, hat hier Schweitzer die Situation außerordentlich lebensvoll geschildert. Die Hauptszene, die Probe zum Simson, ist im zweiten Aufzug. In der Art von »Pyramus und Thisbe« in Shakespeare's Sommernachtstraum wird hier ein köstliches Theater auf dem Theater dargestellt. Ein Schlummerduett zwischen Simson und Delila eröffnet diese Szene; Simson ruht am Busen der Delila von seinen Heldentaten aus. Einfach und ruhig strömt die Melodie, nur vom Streichquartett begleitet, fort, wenige große Intervallsprünge und Koloraturen geben im Munde der darstellenden Bauern das

komische Element ab. Nachdem Delila den Simson eingeschläfert hat, holt sie ihre Schere hervor, um Simson's Haare abzuschneiden. Das wird in einem begleiteten Rezitativ gegeben, das in seiner Kürze und Einfachheit zum Treffendsten gehört, was Schweitzer geschaffen hat. Nach vollbrachter Tat wird Simson von Delila und dem Philisterchor geweckt und tüchtig ausgelacht. (Musikbeispiel 1.)

Der Schulmeister kommt im Singspiel nur noch einmal zum Singen, in einem Terzett mit Clärchen und Treumund im ersten Aufzug; auch hier ist er durch den gebundenen Stil gekennzeichnet; einem anderen Charaktrisierungsmittel im zweiten Teil des Terzetts, wo der Sänger in syllabierendem Gesang einige Takte lang immer von einem Ton *a* aus in die anderen Melodietöne zu schleifen hat, kann lediglich eine komische Wirkung zugesprochen werden. Außer diesem Terzett kommt noch ein zweites im ersten Aufzug vor. Es steht an der Stelle, wo die Schulmeisterin Clärchen zuredet, ihren Sohn zum Manne zu nehmen; einzeln fangen sie an und singen dann vorwiegend homophon weiter; dazwischen macht Antoinette, mit ihrem Kauderwelsch eine Nachkommin des Riccaut de la Marlinière, ein paar Bemerkungen. Außer den schon besprochenen finden sich noch zwei Duette, von denen das erste, im ersten Aufzug, besser gelungen ist, als das zweite; die Schulmeisterin vereinbart mit Antoinette, was sie dafür bekommen soll, wenn sie die Heirat mit Clärchen verhindern kann. Ein Gesang der Bräute und der Schlußrundgesang gibt dem kleinen Chor Gelegenheit sich zu betätigen.

Auf den eigentümlichen volkstümlichen Ton der Singspiele sind die übrigen Gesänge alle mit wechselndem Geschick herabgestimmt, sowohl die Arien als die Lieder. Die volksliedmäßigen Töne mancher Lieder Hiller's werden mit einigem Glück nachgeahmt; einige Gesänge tragen indeß zu stark den Stempel des Gewollten, als daß sie naiv wirken könnten. Von den Gesängen Clärchens kann das nicht gesagt werden; sie haben mehr Empfindungsgehalt und wirken dadurch stärker, wenn auch das starke Hinneigen zum Opernton gerade in dieser Partie am wenigsten angebracht war. Am besten hat Schweitzer den naiven Singspielton in den Gesängen der Antoinette und des Niklas getroffen. »Kaum sitz' ich im Stübchen« (Beispiel 2), »Andre Städtchen, andre Mädchen« gehören zu den Stücken, in denen Schweitzer mit Erfolg den Weg Hiller's betreten hat; auch das Liedchen »Wir liebten uns zwei Sommer schon«, von Antoinette und Liese vorgetragen, gehört hierher. Zu Beginn des Stückes steht eine dreisätzige Sinfonie, deren kurzer letzter Satz, mit thematischem Material des ersten, nur als formaler Abschluß des Ganzen gelten kann.

Im allgemeinen ist zu sagen, daß sich Schweitzer bestrebt hat, die dem Singspiel eigentümliche Einfachheit im Ton durchzuführen; großenteils

ist ihm dies auch gelungen, zuweilen fühlt man aber einen gewissen Zwang zum Einfachen noch durch. In den Ensembles sind ihm Meisterstücke gelungen.

Es ist schon gesagt worden, daß das »Singspiel« Aurora eine gewöhnliche Kantate ist; diese richtige Bezeichnung hat auch der Komponist in der erhaltenen eigenhändigen Partitur gebraucht. Der Umstand, daß das Stück für die Bühne geschrieben wurde, mag Wieland zu dem Titel Singspiel veranlaßt haben. Es ist noch vor der Alceste entstanden und der Grund seiner Entstehung rechtfertigt die ungezwungene Leichtigkeit des Aufbaus: es ist ein Gelegenheitsstück.

Sehnsuchtsvoll und eifersüchtig sucht Diana den Endymion: sie bemerkt eben den kleinen im Gebüsch schlafenden Amor; da erscheint, früher als sonst, Aurora, um den Geburtstag der Herzogin zu feiern. Beide wecken Amor und alle, dazu Nymphen, Amoretten und Schäfer bringen der Fürstin ihren Wunsch dar.

Diesen harmlosen und einfachen Inhalt der Kantate: »Selbst die Eifersucht der Liebe schweigt, wenn es gilt die beste Fürstin zu feiern«, haben Dichter und Komponist etwas stark in die Länge gezogen; fünf Arien, ein Terzett und schließlich ein Rundgesang bilden das Gefüge. Zwischen dieser Komposition Schweitzer's und den vorher besprochenen Vorspielen liegen nur drei Jahre. Aber Schweitzer's Produktionskraft hat sich seither merklich gesteigert. Seine Empfindung ist tiefer geworden, der Ausdruck sprechender. Auch die musikalische Ausführung ist reicher geworden; die Bässe haben sich von Tonika und Dominante mehr los gemacht. Nach einer kleinen Orchestereinleitung setzt begleitetes Rezitativ ein, das bald in die erste der drei Arien der Diana übergeht, welche zugleich musikalisch die beste ist. Die beiden anderen Arien der Diana, sowie die erste der Aurora und die des Amor tragen keine hervorstechenden Züge; die dritte der Diana ist eine typische Verzweiflungsarie mit dynamischen Kontrasten und Rieseninterwallen. Reizvoll ist das Thema der zweiten Arie der Diana begleitet; die Melodie der Stimme wird von Flöten und den zweiten Violinen mitgespielt, während die ersten Violinen und Fagotte kleine Gegenmotive dazwischen werfen. Das Erscheinen der Aurora wird von einem kleinen Orchestersatz angekündet, der dann in Rezitativ übergeht. Dabei ist kein Versuch tonmalerischer Illustration gemacht. Am feinsten hat Schweitzer das Terzett komponiert, in dem Diana und Aurora den schlafenden Amor wecken. Nach dem heiteren Anrufen antwortet Amor schlaftrunken in langen, dann von Pausen unterbrochenen kurzen Tönen. Das eigentliche Erwachen ist in das folgende Secco verlegt.

So hat dieses anspruchslose Werkchen eine durchaus entsprechende musikalische Bearbeitung erfahren.

Das nächste Stück dieser Art, auch ein Gelegenheitsstück, ist »Die Wahl des Herkules«.

In einer waldigen Einöde sehen wir den jungen Herkules in einem langen Monolog mit sich selbst kämpfen. Er will sich von Deijanira losmachen. »Ungeduld nach Taten« erfüllt ihn. Er fühlt sich wie ein Gott, und doch vor wenig Augenblicken hat ein Mädchen es vermocht, ihn seiner selbst vergessen zu machen: ihr Bild verfolgt ihn, wohin er auch flieht und steht jedem ein Vorsatz im Weg.

»O weich aus meiner Seele, Zauberin!
Nicht länger will ich Deine Fesseln tragen.«

Und doch ist er nicht stark genug, die Liebe abzuschütteln. Plötzlich verwandelt sich die Szene in einen romantischen Lustgarten, und auf einem Ruhebette »reizend hingegossen« zeigt sich die Wollust. Sie verheißt ihm ewig sorgenfreies Wonneleben. Wie Herkules ihr eben folgen will, verwandelt sich wieder die Szene, und in einer rauhen Gegend wird auf dem Gipfel eines hohen Berges der Tempel der Tugend sichtbar: Diese selbst erscheint und verspricht ihm, nach einem dornenvollen Leben und schweren Kämpfen »unsterbliches Vergnügen, während die Wollust nach kurzem Taumel in unausbleibliches Verderben führe. Nach einem lebhaften Streit entsagt Herkules der Wollust und folgt der Tugend.

Die Musik zu diesem lyrischen Drama, die Schweizer schrieb, als seine erste Oper Alceste schon hinter ihm lag, zeigt gegen die Komposition der Aurora wesentliche Fortschritte. Das Secco-Rezitativ ist bis auf ein Minimum zurückgedrängt und hat ausgedehnten begleiteten Rezitativen den Platz geräumt. Das war durch die langen Monologe, welche der Text aufweist, bedingt. Im Ausdruck zeigt sich wieder ein Fortschritt, der größtenteils durch die Dichtung ermöglicht ist, welche die Erlebnisse noch tiefer aus der Seele schöpft. Das lange Selbstgespräch zu Anfang bietet Stellen von starker Ausdruckskraft: Die Stelle, wo Herkules seine Mutter, dann die Götter und schließlich Deijanira anruft, zeigt Schweitzer auf der Höhe seiner Ausdrucksfähigkeit, wenn auch die Teile unter sich eine einheitliche Steigerung vermissen lassen. (Beispiel 3.) Dagegen ist wieder das Erscheinen der Wollust, das eine aus der Situation geschöpfte Musik hätte finden müssen, ganz ausdruckslos geworden. Auch die Arien der Wollust zeigen mehr Routine als Empfindung und lassen erkennen, daß da, wo der Dichter nicht aus seinem Innern geschöpft hat, der Komponist ebenfalls versagen mußte. Doch muß es als ein wirklicher Verlust angesprochen werden, daß sich die zweite Hälfte der Kantate nicht erhalten hat.

Der Erfolg der Melodramen Rousseau's und Benda's hatte eine große Produktion von Dramoletten zur Folge, die sich im Stoffe eng an die Vorbilder anschlossen: Eine einzige Person wird auf die Bühne gestellt, meist eine verlassene Frau, deren Empfindungen und Klagen Gegenstand langer Monologe sind. Nach dem Vorgang Rousseau's hat Benda seine

Werke dieser Art als Melodramen behandelt; Schweitzer ging einen Schritt weiter und ließ die Monologe singen. Damit war auch die weitere Konsequenz verbunden, der Gebrauch musikalischer Formen anstatt der kurzatmigen Interkollationen. Durch Einführung von Rezitativ und Arie aber kam Schweitzer auf eine alte musikalische Form zurück, die Solokantate. Sein einziges Werk dieser Art ist die Polyxena.

Es ist Mitternacht. Am Strand von Troja sucht ruhelos Polyxena das Grab des Achilles. In Verweiflung will sie ihm in den Tod folgen. Da entdeckt sie plötzlich das Grab und sinkt in höchster Erregung ohnmächtig daran nieder. Wie sie wieder erwacht, bringt sie jubelnd dem toten Geliebten sich als Opfer dar, indem sie sich den Dolch in den Leib stößt.

Zwei Arien bilden das Skelett des Stückes: mit der ersten sucht Polyxena das Grab, mit der zweiten weiht sie sich Elysium. Die rezitativischen Teile gehören zum Ausdrucksvollsten, was Schweitzer geschrieben hat. Um den Ausdruck recht sublim zu gestalten, hat sich der Komponist verschiedene Male zu gezwungenen Modulationen verleiten lassen, die jedoch die Kraft der Melodielinie nicht stören. Den Nachdruck hat Schweitzer auf die Klagen der Polyxena gelegt, und damit ein Seelengemälde geschaffen, das den Stücken, die den Hauptwert der neapolitanischen Oper ausmachen [1], in nichts nachsteht. Jene Lamentoszenen, die auch den Melodramen Benda's das musikalische Rüstzeug gegeben haben [2], finden hier ein würdiges Gegenstück auf deutschem Boden.

3.

Um Schweitzer's Opern in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung richtig beurteilen zu können, ist es nötig, die Grundsätze in Betracht zu ziehen, welche den Dichter seiner Opernbücher, C. M. Wieland, bei seinen Bestrebungen, eine deutsche Oper zu schaffen, geleitet haben. Neben den »Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste« (Teutscher Merkur 1773) kommt seine »Abhandlung über das Singspiel« (Teutscher Merkur 1775) in Betracht. Letztere, obwohl nach der Entstehung der Alceste geschrieben und in eine begeisterte Anrede an Gluck ausklingend, muß dennoch auch als theoretische Grundlage der Alceste angesehen werden: denn nicht allein die sich darin dokumentierende Zufriedenheit mit seiner Alceste, die nachfolgende Entstehung der Rosemunde und ihre Komposition durch Schweitzer, sondern vor allem die in der Abhandlung niedergelegten Grundsätze zeigen, wie weit Wielands Bestrebungen von

1) Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit. Jahrbuch Peters VIII, 1901, S. 52.

2) Sandberger, Zeitschrift der I.M.G. VII, 1906, S. 476.

denen Gluck's entfernt waren. Wieland's Abhandlung wurde augenscheinlich von Algarotti's Saggio sopra l'opera in musica 1755 angeregt[1]. Der folgenden Darstellung der Grundsätze Wieland's ist nicht die etwas unklare Disposition seiner Abhandlung zu Grunde gelegt, sondern mit möglichster Schärfe sollen die Hauptpunkte herausgeholt und ans Licht gerückt werden.

Nach einer Einleitung, die sich über die Mängel der bestehenden italienischen Opern und die Hindernisse ihrer Verbreitung in Deutschland ausläßt, als welche Wieland den Mangel an Gesangskunst und besonders den kostspieligen Aufwand an Ausstattung anführt, geht er auf sein Thema über: die Schöpfung einer »neuen und interessanteren Art von Schauspielen«. Das ihm vorschwebende »Singspiel« soll alle wesentlichen Eigenschaften eines dramatischen Werkes, besonders der griechischen Tragödie, haben; es unterscheidet sich vom Wortdrama nur dadurch wesentlich, daß die Musik seine Sprache ist[2]; Musik ist die Sprache der Leidenschaften, der Gemütsbewegungen; und ihre Mitwirkung beim Drama muß notwendig auf Stoffwahl und Gestaltung Einfluß haben. Sie schließt politische Stoffe aus, »solche, in welchen viel Staatsinteresse räsoniert wird, oder wo die Personen lange Dialoge halten müssen, um einander durch die Stärke ihrer Gründe zu überzeugen«, ferner »äußerst tragische Stoffe«, denn die Natur der Musik ist die, Alles zu verschönern; Musik hört auf Musik zu sein, sobald sie aufhört, Vergnügen zu machen, und dieses Vergnügen nimmt dem Tragischen sein Wesen der Furchtbarkeit. Weiter schließt die Musik einen allzu verwickelten, »mit Handlung überladenen« Stoff aus; denn je mehr Handlung, desto weniger ist Gesang möglich; »Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden«.

Diesen negativen Anforderungen stehen folgende positive gegenüber: das Singspiel erheischt »große moralische Charaktere, erhabene Gesinnungen, edle Kämpfe zwischen Tugend und Leidenschaften, und also viele Gelegenheit, unser Gemüt mit schönen Idealen zu ergötzen, und eine Menge feiner Sentenzen anzubringen«. Doch soll der Dichter nie vergessen, daß die Musik nicht wilde und stürmische Leidenschaften erregen kann, sondern nur solche, die »durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden«, daß er nicht schmerzliche Tränen, sondern nur wolllüstige, Tränen der Freude, der Liebe, der zärtlichen Überwallung eines innigstgerührten Herzens hervorrufen kann. Anstatt verwickelter und mannigfaltiger Handlung gehört »eine ausgeführte Behandlung und Ent-

---

1) Deutsche Übersetzung in Hiller's wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, 1768, III., S. 387.

2) Diesen Angelpunkt von Wieland's Anschauungen über das Singspiel hat E. Stilgebauer übersehen; vgl. Wieland als Dramatiker, Zeitschr. f. vgl. Literaturgeschichte, N. F. X., 1896, S. 420.

wicklung der Affekten« ganz besonders zum Wesen des Singspiels. Der Dichter und der Tonkünstler sollen uns »von einer Empfindung zur andern, von einer Stufe des Affekts zur andern mit sich fortreisen, und nicht eher ablassen, bis sie uns in eben dieselben Bewegungen gesetzt haben, wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind«. So werden wir »einen ungleich lebhafteren Anteil an ihren Empfindungen nehmen, als an den bloßen Begebenheiten und Handlungen von Personen, die uns ohne eine solche vertrautere Bekanntschaft immer fremd bleiben«.

Es ist hier nicht der Ort, Wieland's Verhältnis zur Musik ausführlich zu untersuchen; es muß lediglich auf die von ihm der Musik zugesprochenen Wirkungen und deren Einfluß auf seine Operndichtungen aufmerksam gemacht werden. »Alles zu verschönern, ist die Natur der Musik«. Die Anschauung, daß die Musik der tiefen Tragik und den wilden, schmerzlichen Leidenschaften nicht gerecht werden könne, hatte schon C. G. Krause [1]) zurückgewiesen und demgegenüber betont, daß man »der Musik die Erregung des letzten Affekts nicht absprechen kann«. Wenn Wieland dieses Vorurteil wieder auffrischt, so liegt wohl die letzte Ursache dafür in dem Zeitgeschmack, in der Verzärtelung des Empfindungslebens, das starke Eindrücke nicht wollte, ihnen überhaupt nicht gewachsen war [2]). Der Dichter überläßt es aber nicht der Musik, die Affekte schön zu färben, sondern er tut noch ein übriges, indem er dieses Ziel auch im Worttexte anstrebt. Mit welchen Mitteln, das hat er in der ersten jener oben angeführten positiven Forderungen gesagt. Dabei fällt eine Unklarheit in der Anwendung des Begriffs schön auf, einmal als ästhetische, dann als moralische Qualität. Unbewußt vielleicht ist die von Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie geforderte sittliche Wirkung des Dramas im Spiele; wie denn Wieland von vornherein die Oper als Drama, mit der Musik als Sprache, postuliert hatte; allein, so völlig ungeschieden wie hier laufen die verschiedenen Bedeutungen von Schönheit auch in der Praxis seiner Operndichtungen nebeneinander her.

Die Forderung möglichst vereinfachter Handlung hatten schon Krause und Algarotti erhoben. Wieland's Eigentum ist die Begründung: Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden; wesentlich an der Oper ist aber der Gesang, also möglichst wenig Handlung! Damit hat Wieland seinen am Anfang aufgestellten Grundsatz, daß die Oper vor allem ein Drama sei, wesentlich eingeschränkt. Breit ist in seiner Abhandlung bewiesen, was in keiner Abhandlung über die Oper in jener Zeit fehlt, wenn der Verfasser ein Parteigänger derselben ist, daß es durchaus nichts Unnatürliches sei, wenn die Personen in der Oper anstatt zu sprechen singen.

---

1) Von der musikalischen Poesie, 1753, S. 397 ff.

2) Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert, 1867, II, 2, S. 58 und 70.

Was er aber hier will, wäre das strikte Gegenteil dieser Behauptung; wenn hier überhaupt unter Gesang nicht etwas Besonders, Spezielles gemeint wäre, nämlich rührender Gesang. In einem Drama, »wo die Sprache der Musen allein geredet wird, muß alles warme Empfindung oder glühender Affekt sein. Ein Liebhaber, der in schmelzenden Tönen seine Gefühle ausatmet, rührt uns« (Briefe 1). Unversehens hat Wieland hier den Begriff der Rührung eingeführt, auf den von nun ab alles hinausläuft: daß die Aktion durch die Musik lebhaft unterstützt werden kann, weiß Wieland offenbar nicht. Das Singspiel wird nun als rührendes Drama, »mit dem Zweck der innigen Teilnehmung auf seiten der Zuschauer« betrachtet. Nun könnte der oben angeführte Satz einfach lauten: Lebhafte Handlung rührt nicht; zum Zweck der Rührung ist einfache Handlung erforderlich. »Mein Plan sollte ganz einfach sein; aber eben darum mußten die rührendsten Situationen, die das Süjet anbot, desto sorgfältiger benutzt werden« sagt er über Alceste (Briefe 1).

Damit hatte nun Wieland ein Programm gewonnen: moralisch große Charaktere in einfacher Handlung, in rührenden Situationen, in gemäßigten Affekten; die Ausführung mit erhabenen Gesinnungen, feinen Sentenzen geschmückt, und so das Ganze in eine ideale Sphäre gerückt

Sind diese, aus der Natur der Musik abgeleiteten Forderungen einmal als richtig erkannt, dann muß auch der Komponist mit dem Dichter »aus einem Geist und auf einen Zweck arbeiten«. Die Musik bleibt »ein schaaler Ohrenschmaus«, wenn sie nicht Empfindungen vorträgt und dadurch bestimmte Eindrücke auf unsere Seele macht. Wenn sie sich mit der Dichtung verbindet, dann muß die Musik untergeordnet sein; denn der Dichter gibt die Zeichnung und Skizze, die der Musiker mit Licht und Schatten und mit Farben zu versehen hat. Mit den gleichen Worten haben Algarotti, und Gluck in der Vorrede zur Alceste das Verhältnis von Dichtung und Musik gekennzeichnet. Die szenische Ausstattung tritt bei diesem Singspiel ganz in den Hintergrund, »Tänze und Divertissements gehören ganz und gar nicht zum Wesen des lyrischen Drames«.

Über die Ausführung im einzelnen hat sich Wieland nicht ausgesprochen. Möglicherweise wollte er die Abhandlung noch fortsetzen, worauf das Versprechen am Schluß der ersten Veröffentlichung im Teutschen Merkur deutet; eine Fortsetzung wurde aber auch in den späteren von Wieland selbst veranstalteten Ausgaben seiner sämtlichen Werke nicht mehr gegeben. Diese Frage nach der Gestaltung im einzelnen führt uns von selbst zur Betrachtung der von Wieland gegebenen praktischen Lösungen des Problems, seinen Operdichtungen.

Bangend erwartet Alceste, die Gemahlin des totkranken Admet die Antwort des delphischen Orakels auf ihre Frage nach der Möglichkeit einer Heilung für Admet. Sie selbst hat nicht den Mut gehabt, den Boten

zu hören, und nun kommt Parthenia, ihre Schwester, um ihr zu melden, daß Admet noch weiter leben würde,

> Wenn jemand sich entschließt,
> Für ihn sich hinzugeben.

Allein, nicht einmal Admet's Vater, der »abgelebte Greis«, wollte sein Leben für den Sohn hingeben, und so sei die Hoffnung wieder umsonst. Rasch faßt Alceste den Entschluß, sich selbst den Göttern zu weihen. Vergeblich beschwört Parthenia die Schwester, indem sie Freunde, Vaterland und Kinder anruft, um Alceste ans Leben zu fesseln. Doch schon haben die Götter das Opfer angenommen und Alceste verfällt dem selbstgewählten Tod. Der zweite Aufzug zeigt Admet, welcher schon wieder zu Kräften gekommen ist und ahnungslos nach seiner Gemahlin Alceste fragt. Parthenia will ihm die Nachricht bringen, doch vor Schmerz verschließt sich ihre Kehle, da springt die Tür zum Nebengemach auf, und im Augenblick hat Admet Klarheit. Er fällt Alceste zu Füßen; er will die Schmach nicht dulden, daß die Frau für ihn in den Tod geht; er kann nicht leben, um sie zu verlieren; während Alceste ihn beschwört, sein Leben zu erhalten, Volk, Vaterland und schließlich die Kinder zu Hilfe ruft, die nicht den Vater entbehren könnten. Schon naht der Tod, sie nimmt Abschied und stirbt. Im dritten Aufzug tritt Herkules auf; er nähert sich dem Palast und wundert sich über die traurige Ruhe, die ihn umgibt. Parthenia verkündet ihm das Schicksal Admet's und Alceste's; und sofort verspricht er Hilfe:

> Herab zum Orkus steig' ich, zwing ihn, mir Alcesten
> Zurückzugeben — oder unterliege
> Der großen Tat.

Herkules geht zu Admet hinein und spricht auch ihm Mut zu. Der vierte Aufzug bringt zuerst einen Monolog Parthenia's, dann einen solchen des über Alceste's Verlust verzweifelten Admet, hierauf ein Gespräch zwischen beiden, in dem Parthenia den Admet zu trösten versucht. Im fünften Aufzug wird eine Opferfeier für Alceste gehalten; Herkules kommt zurück und verkündet Admet, er habe Ersatz gefunden für die verlorene Alceste. Entrüstet weist Admet ihn ab und beteuert seine treue Liebe zu Alceste. Nun erst führt Herkules die aus dem Schattenreich zurückgeholte Alceste ihrem Gatten zu, und mit einem Dankopfer für die Götter schließt die Oper.

Die hier skizzierte Handlung entspricht in bezug auf Einfachheit den Anforderungen im höchsten Maße, die Wieland an eine Operndichtung stellt. Die in einem Opernbuch Metastasio's üblichen Intrigen und Verwicklungen sind radikal ausgeschaltet; klar und übersichtlich läuft die auf das Allernotwendigste beschränkte Handlung ab. Legt man dramatischen Maßstab an das Werk, dann muß man sagen, der Ablauf der Geschehnisse ist zu einfach, um reges, sich steigerndes Interesse zu erwecken; die wenigen Motive sind fast gewaltsam in die Länge gezogen; Entwicklung und rüstiges Fortschreiten fehlen ganz. Dafür sind die seelischen Erlebnisse der handelnden Personen breit auseinandergelegt; doch beeinträchtigt ihre Wirkung auf den Zuschauer wieder der Umstand,

daß die Erlebnisse nicht von handelnden, sondern von leidenden Personen sind: denn das einzig aktive Moment der Handlung außer der Selbstaufopferung Alceste's, einem seelischen Ereignis: die Zurückholung der Alceste durch Herkules, wird nicht unmittelbar vor Augen geführt. Dramatisch wirkt noch am meisten der erste Aufzug, wenn er sich auch nicht entfernt mit dem ersten Akt der Calsabigi-Gluck'schen Alceste messen kann. Was dort unmittelbare Anschauung ist, die den Zuschauer unter den Eindruck der Ereignisse zwingt, ist hier ein Berichten aus zweiter Hand geworden; und damit das, was Wieland anstrebte: Grundlage für ausdrucksvollen Gesang.

Formal herrscht die übliche Scheidung von Rezitativ und Arie. Die Arien bieten nicht immer Höhepunkte der Empfindung; meistens ist ihr Inhalt nach Metastasio's Beispiel mit Sentenz und erhabener Gesinnung bestritten; zuweilen werden sie auch zu Erzählungen benutzt (III, 2; V, 7). Die Rezitative sind in reichem Maße mit Empfindungen gesättigt, so sehr daß die Arien eine Steigerung kaum mehr bieten können. Den schon von Krause[1]) verlangten reichen Wechsel von Vorstellungen und Stimmungen in den Rezitativen, als Kontrast zu den in eine einzige Empfindung gesteigerten Arien hat Wieland nicht gewollt; er hat im Gegenteil auf Beibehaltung einer hohen Empfindung durch die ganze Szene hingearbeitet. Hier erhoffte er von der Musik alles. Der Komponist war also vor die Aufgabe gestellt, mit reicher Erfindung Kontraste in die gleichgestimmten Szenen zu bringen, und da, wo der Dichter mit den Sprachmitteln schon das Äußerste an Rührung gegeben hatte[2]), mit seinem Material die Stimmung noch zu vertiefen. Das hat Schweitzer durch ausgiebige Verwendung des begleiteten Rezitativs erstrebt; aber auch die Secco-Rezitative sind durchweg sehr sorgfältig im Ausdruck behandelt.

Eingeleitet wird die Oper durch eine französische Ouverture. Das ist auffällig und kann wohl teilweise auf den Einfluß Wieland's zurückgeführt werden, der in seiner Abhandlung glänzende, doch nichtssagende italienische Sinfonien tadelt. Zweifellos versetzt die der Alceste voranstehende Ouverture den Hörer sofort in eine dem Ernst der Situation entsprechende, feierliche Stimmung; schon das Grave hat etwas von dem Hoheitsvollen der Händel'schen Ouverturen-Einleitungen; diese Stimmung wird auch von der Fuge weitergeführt, die ein tragisches Thema etwas

1) S. 232 ff.

2) Herder, Kalligone 1800, 2. Teil, S. 168; »Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfindungen stammelt sie nur, und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie saget. Eine schwätzende Empfindung wird unerträglich, indem dies Geschwätz sie eben ersetzen will und damit als unwahr zeiget«.

schulmäßig, doch nicht ohne Schwung abhandelt, und in einer wirksamen Steigerung des Grave wieder aufnimmt und zu Ende führt. Trio-Episoden fehlen gänzlich.

Eine modulatorische Überleitung von zwei Takten führt sofort in das Monolog-Rezitativ der Alceste. Dieses bietet gleich ein Musterbeispiel für den ausdrucksvollen Gesang Schweitzer's; schon die ersten Takte versetzten den Hörer in die Stimmung der bangen Sorge, die Alceste beunruhigt und dabei klingt als Grundton eine ruhige Größe mit, die für das ganze Schaffen Schweitzer's charakteristisch ist. Die folgende Arie ist eines von den Glanzstücken der Oper: eine Gleichnisarie italienischer Provenienz, in der das bange Erwarten, Befürchten und Hoffen an dem Bild eines schwankenden Nachens veranschaulicht wird. Der Komponist hat mit Andeutung der tonmalerischen Seite die Stimmung des unruhigen Hin und Her gut getroffen. Als Hilfsmittel dienten rhythmische Synkopierungen und starke dynamische Kontraste; so wird gleich zu Beginn des Ritornells ein synkopisches Terzenmotiv 5 Akte lang bis zum Fortissimo gesteigert, worauf ein plötzlich eintretendes Piano folgt, das wieder von einem Fortissimo abgelöst wird. Die Unruhe steigert sich immer mehr, eine regelrechte Gewittermusik bildet den Höhepunkt, worauf sich die Erregung etwas legt, um im Mittelsatz in ruhige Resignation zu verfallen. So setzt die Handlung durch die Hilfe der Musik gleich mit einem starken dramatischen Akzent ein, und man muß sich wundern, daß die folgende Szene, in welcher Alceste das Orakel erfährt, in einem unscheinbaren Secco abgemacht ist, sodaß man von dem Eindruck, den die Botschaft auf Alceste macht, garnichts erfährt. Kaum hat Alceste das Orakel vernommen, so steht auch schon der Entschluß bei ihr fest, ihr Leben für das ihres Gatten zu opfern, und in der folgenden Arie fleht sie leidenschaftlich zu den Göttern, das Opfer anzunehmen und das Leben des Gatten zu schonen. In Riesen-Intervallen schreitet die Melodie einher, im zweiten Teil durch Verrückung um einen Halbton nach oben noch dringlicher wirkend. Ihr Flehen ist nicht umsonst: erleichtert und freudig fühlt sie, daß die Götter das Opfer angenommen haben. Die ganze folgende Szene, in der Parthenia die Alceste von ihrem Entschluß zu sterben abzubringen versucht, bis zum Schluß des ersten Aufzugs ist in Accompagnato gegeben. Die Musik begleitet Rede und Gegenrede, macht Zwischenbemerkungen und wächst an Stellen, wo der Gefühlsgehalt gesteigert ist, zu Arioso-Sätzchen aus; an solchen Stellen gibt Schweitzer ganz wunderbare Proben inniger Empfindung; hierher gehört besonders der schmerzliche Anruf der Kinder; ebenso die Arie am Schluß des Aufzugs, in der Alceste sehnsüchtig nach Admet ruft, um Abschied von ihm zu nehmen. Mit welcher Sicherheit Schweitzer den Ausdruck des Schmerzes beherrscht, zeigt die Diskretion, mit der

es ihm möglich war, eine Stelle wie: »Vergeblich marterst du mein leidend Herz« herauszuheben (Beispiel 4).

Hatte Alceste den ganzen ersten Aufzug allein bestritten, so nimmt im zweiten Aufzug Admet die Führung, und Alceste wird, wie im ersten Aufzug Parthenia, Gegenspielerin. Sie spricht dem Admet Trost zu: in dem betreffenden Secco-Rezitativ, dem längsten der Oper, sind auch wieder höchst ausdruckvoll deklamierte Stellen. Alles ruft sie dem Admet in's Gedächtnis, was ihn an's Leben fesseln kann: auch seine Kinder nennt sie, die den Vater nicht entbehren könnten. Doch an dieser Stelle, die von Wieland als ein Höhepunkt der Rührung gedacht war, versagt Schweitzer's Kunst; der größere Apparat des Orchesters tritt zwar ein, aber zu sagen hat er nicht viel; anstatt der Wehmut, die hier zu geben war, erklingt eine zwar sanfte, aber nichtssagende Musik. Gleichwohl bedeutete diese Stelle für das zeitgenössische Publikum einen Gipfel von Rührung. Sein Bestes hat der Komponist dagegen in der folgenden Arie der Alceste: »Weine nicht, Du meines Herzens Abgott« gegeben. Das sind Töne, wie sie kein Musiker der Zeit kannte, und an solche Gesänge knüpft sich der Ruhm Schweitzer's. Diese Arie ist der Höhepunkt des Aufzugs, und der nun folgende Abschied und Tod Alceste's könnte kaum mehr Interesse haben, wenn er Schweitzer auch besser geglückt wäre, als es der Fall ist.

Der Alceste ist noch im 5. Aufzug nach ihrer Rückkehr vom Schattenreich ein großes Rezitativ zugeteilt. Da erzählt sie, daß ihr noch wie im Traum Elysium vor Augen stehe. Schweitzer hat den Ausdruck der himmlischen »unnennbaren Freuden« in einem leichten Grazioso gegeben, und ist damit der Situation nicht ganz gerecht geworden; auch die Stelle: »Noch atmet mir aus ewig blühenden Gefilden der Geist der Unvergänglichkeit entgegen«, auf die Schweitzer selbst sehr viel gehalten hat, entspricht in der Wirkung nicht seinen Erwartungen. Man meint, ihr noch jetzt die Mühe ansehen zu können, die sie gekostet hat. Im ganzen hat es Schweitzer verstanden, die Rolle der Alceste im Sinne des Dichters zu vertiefen; ihr in der Dichtung nur angedeutetes, lebhaftes Temperament und ihre zärtliche Liebe zum Gatten hat die Musik zu steigern gewußt.

Admet tritt, wie schon erwähnt, erst im zweiten Aufzug in die Handlung ein. Auch hier steht ein Monolog am Anfang. Admet spürt eine Gesundung und fragt sich, welches Wunder ihn vom Tod gerettet habe. In einer jubelnden Arie, mit reichen Koloraturen, dankt er den Göttern für sein neues Leben. Die Meldung Parthenia's, daß Alceste ihr Leben für ihn hingegeben, und die Bestürzung Admet's hätten eine hochdramatische Scene abgeben können; hier wird das in einem Secco-Rezitativ abgemacht; es genügt zu sagen, daß Schweitzer mit aller Sorgfalt die

Singstimmen ausdrucksvoll gestaltet hat, ohne aber damit der Szene eine dramatische Bedeutung verschaffen zu können. Auch das nächste Gespräch, jene schon erwähnte große Seccopartie entbehrt der Steigerung in der Rolle des Admet, obwohl dieser bis zu Tränen gerührt wird; und bei Alceste's Tod spielte Admet eine stumme Rolle. Erst im vierten Aufzug tritt Admet wieder bedeutsam hervor mit einem Monolog, der große Berühmtheit erlangt und auch die Wertschätzung Mozart's gefunden hat. (Beispiel 5.) Es ist eine jener Ombra-Szenen, die schon in der venetianischen Oper aufgekommen und dann von Hasse, Jomelli und Traetta zu den ergreifenden Seelengemälden ausgestaltet worden sind, in denen der Hauptwert und die Größe der neapolitanischen Oper beruht[1]). Gerade dieses Element der italienischen Oper war am meisten geeignet, in dem »rührenden Drama« Wieland's Platz zu finden; Schweitzer hat denn auch seine ganze Kraft darauf konzentriert, den Monolog musikalisch zu vertiefen. Admet vergleicht seine glückliche Jugendzeit mit dem jetzigen Elend, und seine Gedanken schweifen zu Alceste, die er in seiner Phantasie als Schatten in der Unterwelt umherirren und den Trank der Vergessenheit nehmen sieht; erschrocken und verzweifelt ruft er sie zurück; unmöglich glaubt er es ertragen zu können, wenn sie ihn vergißt. Die Musik zu diesem Monolog zerfällt, wie auch bei den Vorbildern, in ein großes, begleitetes Rezitativ mit nachfolgender Arie. Auch die für diese Szenen typische Tonart Es-dur ist beibehalten. Die einzelnen Gedanken werden von besonderen musikalischen Motiven beherrscht; so begleitet das im fünften Takt auftretende ausdrucksvolle Motiv die Erinnerung an die schöne Jugendzeit; dasselbe Motiv, aber entsprechend der veränderten Situation in ein düsteres Moll umgewandelt, erscheint an der Stelle, wo Admet der verlorenen Alceste gedenkt. Der zweite Teil der Szene, die Vision, wird eingeleitet durch ein durch die verminderte Terz charakteristisches Motiv, dem ein schmerzliches, und weiterhin zwei tonmalerische Motive zur Illustration des wehenden Schleiers und der herandrängenden Schatten folgen. Der Anruf der Alceste schließlich ist in der nachfolgenden Arie gegeben, die sich meisterhaft mit dem Rezitativ zu einem Ganzen, Einheitlichen verbindet. Diese Szene zeigt ganz besonders, daß sich Schweitzer, wenn ihm der Text eine gute Unterlage bot, den Besten seiner Zeit an die Steite stellen konnte.

Im fünften Aufzug tritt Admet in seiner Bedeutung wieder zurück; der größte Teil der Szene, in der Herkules den Admet täuscht, ist im Secco gegeben, das erst mit der Arie Admet's »Ihr sollt' ich untreu werden können?« verlassen wird; Schweitzer hat in ihr die Gegensätze von

1) H. Abert, Niccolo Jomelli als Opernkomponist 1908, S. 121 u. a.

Admet's zärtlichem Gedenken und der entrüsteten Zurückweisung der Untreue kräftig herausgearbeitet. Für die freudige Überraschung Admet's beim Wiedererscheinen Alceste's hat der Komponist, ähnlich wie beim Tod der Alceste, einer gleichwichtigen Stelle, den Ausdruck nicht finden können. Im Ganzen hat zwar die Figur Admet's durch die Charakterisierung Schweitzer's an Innigkeit gewonnen, seine peinliche Schlappheit dagegen hat ihm der Komponist nicht nehmen können.

Herkules wird im dritten Akt eingeführt und übernimmt von da ab die Führung. An seiner Figur wird die Rechnung des Dichters mit der Wirkung der reinen Moral in der Oper ad absurdum geführt. Herkules, der Tugendheld, bringt es nicht zustande, das Interesse des Zuschauers zu fesseln. Der Komponist hat sich wohl Mühe gegeben, diese Figur menschlich nahe zu bringen, sich aber in den Mitteln versehen. So könnte die erste Arie an die Tugend nur wirken, wenn die Grundstimmung, Mannhaftigkeit stärker spräche; Schweitzer dagegen hat die »weiche Ruhe und Amor's süßen Schmerz«, denen Herkules entsagt, zum Gegenstand seines Tonbildes gemacht. Besser gelungen ist das Rezitativ, in welchem Herkules beschließt, die Alceste den Todesgöttern wieder zu entreißen; Sturzbäche von Unisono-Skalen bekräftigen seine Wut (Beispiel 6). Seine nächste Arie »Freund! zweifle nicht! Was Herkules verspricht, das wird er halten« ist im Grundton des Mutes getroffen, ohne daß sie dadurch der Empfindung etwas zu sagen hätte. Das Thema dieser Arie wird bei die Zurückkunft des Herkules im fünften Akt zu seiner Ankündigung durch das Orchester gebraucht und findet somit eine Art leitmotivischer Verwendung. Von da ab verläuft die Rolle des Herkules im Secco weiter.

Parthenia, die Schwester der Alceste, ist von Anfang an nur als eine Nebenperson mit der Funktion, die Handlung aufzuhalten und die notwendigen Übergänge zu vermitteln, gedacht. Wieland wollte ihr dadurch Bedeutung geben, daß er ihr drei Arien in den Mund legte; aber auch durch die musikalische Behandlung gewinnt ihre Figur nicht mehr Leben. Im ersten Akt versucht sie, Alceste von ihrem Entschluß abzubringen; den Tod Alceste's kommentiert sie mit einer Verzweiflungsarie, die trotz einzelner feiner Züge an dieser Stelle fehl am Ort ist. Im dritten Aufzug erzählt sie dem ankommenden Herkules die traurigen Vorgänge; da die hier stehende Arie eine innere Berechtigung nicht hat, hat Schweitzer sie dazu benützt, der Darstellerin wenigstens Gelegenheit zu geben, ihre Gesangkunst an bravourösen Koloraturen zu zeigen. Den vierten Aufzug eröffnet Parthenia mit einem Monolog, indem sie Betrachtungen über den Wert eines Freundes anstellt. Die Arie »O, der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen« ist ihre Glanznummer, ein Beispiel für die Größe der Empfindung, die Schweitzer auszudrücken imstande war. Im fünften

Auszug ist sie es, der Herkules zuerst die zurückgekehrte Alceste zeigt, um ihr Gelegenheit zu geben, noch einmal, wenn auch bedeutungslos, hervorzutreten.

Der formalen Analyse bieten sich die Arien als die typischen italienischen Schemata; doch sind sie mit Freiheit behandelt, so, daß die Ritornelle teils fehlen, um keinen Aufenthalt entstehen zu lassen, teils sehr ausgedehnt sind, um die Stimmung vorzubereiten. Die Mittelsätze sind entweder mit dem Themenmaterial der Hauptsätze bestritten, oder Neubildungen mit Takt- und Tempowechsel; die namentlich von Jommelli [1]) in den Mittelsätzen verwandte reichere Harmonik gebraucht Schweitzer nicht. Von den Arien sind sieben dreiteilig, ebenso das Duett (IV 3), drei Arien und das Terzett (II 3) sind zweiteilig. In den genannten Ensemblenummern sind die Charaktere der Personen musikalisch nicht geschieden.

Nach dem dreiteiligen Schema, mit Reprise des ersten Teils ist auch die große Opferchor-Szene zu Anfang des fünften Aufzuges gearbeitet. Ein ausgedehntes Ritornell beginnt die Szene, worauf Admet und Parthenia nach einander einsetzen, doch homophon weitersingen; in gleicher Weise löst der Chor die Solostimmen ab. Der Mittelsatz bringt je ein Solosätzchen der Parthenia und des Admet, die ein Stück Chor einrahmen. So ist Mannigfaltigkeit innerhalb der einfachen Form angestrebt und erreicht. In der Größe der Empfindung, in der feierlich ernsten Stimmung ist dieser Satz ein Vorläufer zum Priesterchor in Mozart's Zauberflöte. Das Finale, ein Ensemble von vier Personen, lehnt sich in der Form ganz an den Text an. Im ersten Teil erzählt Alceste vom Schattenreich, daran knüpft Admet einen Dank an Herkules und den Schluß bildet ein Lobgesang an die Götter.

Faßt man die Faktur der Musik in's Auge, so ist zu bemerken, daß die Themenbildung vorwiegend auf harmonischer Grundlage erfolgt. Angenehme Melodie ist nicht Schweitzer's Sache; der Gang geht, man könnte fast sagen mühsam über die Akkordtöne, ohne Schönheit der Linie, und oft sogar ohne Prägnanz in der Fassung. Die notwendige Folge ist die, daß die Begleitung sehr stark zu Hilfe gezogen wird; fast stets wird die Gesangsmelodie von Instrumenten verfolgt, zuweilen setzt diese ständige Begleitschaft nicht einmal in den Koloraturen aus, welche zur Illustration von freudigen Gefühlen sehr reichlich verwandt werden. Eine gewisse Schwerfälligkeit in der Arbeit ist deshalb nicht zu verkennen. Die Mittelstimmen schaffen mit dem Baß die harmonische Grundlage; da dieser nicht immer sesshaft auf Tonika und Dominante verweilt, sondern in meist diatonischen Fortschreitungen ein eigenes Leben führt, sind sie

1) H. Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist, 1908. S. 126 u. a.

entweder Mitläufer mit ihm oder mit der Oberstimme. Selten werden sie zu Imitationen herangezogen und dann nur bei vollständig harmonischer Gestaltung des Themas, wie in der zweiten Arie der Alceste. Von der bei Hasse und den meisten Italienern üblichen harmonischen Begleitung in gestoßenen Vierteln oder Achteln, von Trommelbässen, macht Schweitzer nur sparsam Gebrauch.

Die Deklamation sucht im ganzen dem prosodischen und grammatischen Akzent Rechnung zu tragen; neben einer Anzahl ganz trefflicher Beispiele für sinngemäße Deklamation, besonders in den Rezitativen finden sich aber auch Fälle, in denen die musikalische Gestaltung keine Rücksicht auf den Wortsinn nimmt: als Hauptbeispiel sei die Arie Admet's »Weine nicht, Du meines Herzens Abgott« genannt.

Das Orchester, aus zwei Violinen, zwei Violen (oft geteilt, Cello, Baß, Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern bestehend, zu denen nur ausnahmsweise Trompeten (Clarini) und Pauken treten, so bei der Rückkehr des Herkules aus dem Schattenreich, ist chorisch verwendet. Die Holzbläser sind abwechselnd einzeln oder zu zweien gebraucht und setzen in den Mittelsätzen der Arien nach dem Usus Hasse's meist aus. Einmal kommt auch der Typus der Arie mit konzertierendem Soloinstrument vor. Charakterisierung durch Klangfarben geschieht vereinzelt, so bei der schon angezogenen Stelle »Vergebenst marterst Du mein leidendes Herz« (I. 2), wo nach dem Secco plötzlich die gedämpften Streicher in weiter Lage einsetzen; oder bei der Arie Admet's »O flieh, geliebter Schatten« (IV, 2), wo die Fagotte und geteilten Violen in Terzenwindungen eine schattenhafte Begleitung liefern. Der auch Schweitzer gemachte Vorwurf, daß ein Orchester die Singstimme oft übertönte, hat seinen Grund nicht nur im fortgesetzten Mitlaufen der Instrumenten mit den Stimmen, in der etwas schwerfälligen Führung der Mittelstimmen, sondern hauptsächlich darin, daß dem Orchester der Hauptanteil am Stimmungsausdruck übertragen ist; darin hat sich Schweitzer Jommelli angeschlossen, und nicht Hasse, bei dem die Singstimme Trägerin des Ausdrucks ist, das Orchester dagegen erst in zweiter Linie[1]).

Wieland hat oft und ausdrücklich betont, wie sehr Schweitzer bei der Komposition der Alceste seine Absichten verstanden habe und auf sie eingegangen sei. Dieser Umstand läßt die Meinung, daß Wieland in seinen Bestrebungen, die Oper zu regenerieren, ein Mitkämpfer Gluck's und Vorläufer Wagner's gewesen sei, wie sie von A. Bock[2]) ausgesprochen worden ist, ganz unmöglich erscheinen. Denn Schweitzer arbeitete in einem bewußten Gegensatz zu Gluck. In seinem Brief an Dalberg[3]) vom

1) Abert, Jommelli. S. 137, 183, 351.

2) Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, 1893, S. 59.

3) Anhang, Nr. 13.

24. Juni 1778 weist er auf einen Aufsatz in Forkel's musikalisch-kritischer Bibliothek hin, in dem, wohl von dem Herausgeber Forkel selbst, bei Gelegenheit einer Rezension einer Abhandlung über Gluck, Grundsätze über das Verhältnis von Musik und Drama aufgestellt werden, die Gluck gegenüber eine andere Auffassung von der Stellung der Musik zum Drama betonen. Schweitzer zitiert diese Rezension, um sich eigene Ausführungen zu ersparen, er läßt sie also anstatt seiner selbst reden. Es ist die Aufgabe, zu untersuchen, wie weit sich diese Anschauungen von denen Gluck's entfernen und mit denen Wieland's sich decken.

Zu Anfang werden die Bedingungen der Möglichkeit der Verbindung von Wort und Ton aufgedeckt, worauf der Verfasser in die Besprechung von Einzelheiten in der musikalischen Ausführung eingeht, gerade das Kapitel, welches in der Abhandlung Wieland's fehlt. Die Dichtkunst operiert mit Begriffen und deutlichen Vorstellungen, während die Musik Empfindungen und Gefühle erregt. Eine Vereinigung von Dichtkunst und Musik ist dann möglich, wenn die Begriffe mit solchen Empfindungen vereinigt werden, die mit ihnen sympathisieren. Die Dichtkunst, die zwar auch eine Sprache der Leidenschaften sein kann, spart dadurch diejenigen Vorstellungen, welche zur Erweckung eines Affekts nötig sind und macht die von der Musik gegebenen Empfindungen gegenständlich, da diese unfähig ist, klare Vorstellungen und Begriffe auszudrücken. Das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper wird sich folgerichtig so zu gestalten haben, daß die Dichtkunst den Plan des Ganzen entwirft und festsetzt, und daß die Musik nach ihren eigenen Gesetzen diesen Plan verändert, indem sie die Dichtung entweder erweitert oder einschränkt; und zwar aus den Forderungen ihrer eigenen Natur heraus. Diese Forderungen werden nun in Gegenüberstellung zu denen, die Gluck aufgestellt hat, im einzelnen dargelegt.

Gluck fordert, daß alle Koloraturen und Kadenzen in der Oper beseitigt werden müßten, daß Wort- und Satzwiederholungen gänzlich und die Ritornelle in den meisten Fällen zu entfernen seien, daß keine unnatürlichen Schwierigkeiten ausgekramt, sondern nach edler Einfalt getrachtet werden müsse. Dem gegenüber führt Forkel aus, daß »der musikalische Ausdruck und die Schilderung eines Affekts, wenn er so hastig über die Poesie des Worts hinwegeilt, nur höchst mangelhaft sein kann«. Wie bei der Erklärung eines Begriffs in der Sprache, so muß man bei der vollkommenen Darstellung eines Affekts diesen auf allen seinen Seiten, nach allen besonderen Merkmalen und nach allen seinen Modifikationen zeigen, wenn der Zuhörer gänzlich von ihm durchdrungen sein soll[1]); und das geschieht durch Wiederholung von Worten und

1 Vgl. Lessing, hamburgische Dramaturgie, 26. Stück.

Sätzen, durch Anwendung von Melismen und allen melodischen Zierraten. Eine Melodie, die nichts als musikalische Deklamation ist, nähert sich zu sehr der gewöhnlichen Sprache und gleitet zu rasch über Empfindungen hinweg, sie verstärkt diese nur durch etwas musikalischen Akzent, ohne sich der der Musik eigentümlichen Kraft zu bedienen. Das Da-Capo läßt sich schlechterdings nicht verwerfen; wenn der Text aus zwei Absätzen besteht, so ist es nur natürlich, nach dem zweiten auf den ersten zurückzukommen. Das Ritornell ist notwendig, am Anfang, um den Zuhörer auf die Stimmung vorzubereiten, in der Mitte, um dem Sänger Gelegenheit zum Ausruhen zu geben, am Ende, um den Gesang nicht plötzlich abzubrechen, sondern den Affekt nach und nach herunterzustimmen, damit die folgende Handlung auf natürliche Art anknüpfen könne. Auch die Kadenzen sind nicht zu verwerfen, denn sie geben dem Sänger Gelegenheit, kurz vor dem Ende der Arie den ganzen Affekt in einem Punkt konzentriert zu äußern und ihn so zum letzten Mal mit seiner ganzen Stärke zu zeigen. Übrigens haben in allen diesen Fragen nur die Stimmen »warmer und empfindungsvoller Musikfreunde zu gelten und zu bestimmen, ob wir uns der Kürze oder der Ausführlichkeit zu befleißigen haben und an diesen haben wir schon längst bemerkt, daß bei einer Arie von wahrer Schönheit und Ausdruck die Ausführlichkeit ohne Ausnahme der Kürze vorzuziehen sei«. Schließlich ist das, was Gluck Einfalt nennt, nichts als Armseligkeit, die nur augenscheinlich zeige, daß Gluck »in die innere Natur seiner Kunst noch nicht eingedrungen ist«.

Diese kurze Darlegung des Inhalts der Rezension zeigt, daß hier gegen die rein dramatische Behandlung der Musik, wie sie von Gluck gefordert wird, eine Behandlung nach rein musikalischen Gesichtspunkten gesetzt wird. Und daß Schweitzer sich diese letztere Auffassung zu eigen gemacht hat, das weist ihm nicht nur seinen Platz in der Geschichte der Oper an, sondern auch seinem Textdichter Wieland. Und das zeigt auch seine zweite und letzte große Oper Rosemunde.

Die Königin Elinor hat voll Eifersucht durch Belmont auskundschaften lassen, daß der König Heinrich in seinem Labyrinth Rosemunde verschlossen und beschützt hält. In der Nacht läßt nun die Königin den Ritter, welcher den Eingang bewacht, überwältigen und dringt in's Innere ein, wo sie Rosemunde inmitten eines Chors von Gespielinnen überrascht. Sie läßt Rosemunde in ihr Gemach bringen und befiehlt Belmont, den bereitgestellten Giftbecher herbeizuholen. Sie selbst eilt mit einem Dolch bewaffnet in Rosemunde's Gemach und stellt ihr die Wahl zwischen Gift und Dolch. Rosemunde's Flehen um ihr Leben ist vergeblich; verzweifelt greift sie nach dem Becher und lehrt ihn. Da kommt Belmont herbei mit der Nachricht, daß der König eben ankomme. Dieser eilt sofort in das Labyrinth, um Rosemunde zu sehen, erfährt ihr Schicksal und gleich darauf auch von Belmont, daß Rosemunde durch ein Gegengift gerettet sei. Er eilt zu ihr, wird dort von der Königin überrascht und nach stür-

mischen, gegenseitigen Vorwürfen weist der König die Königin weg. Als er eben Rosemunde auf den Thron erheben will, tritt die Königin dazwischen und stößt Rosemunde den Dolch in den Leib.

Die Dichtung hat drei Akte, von denen der dritte sehr lang ist; Schweitzer hat ihn geteilt und nach der sechsten Szene einen neuen Aufzug beginnen lassen. Im Vergleich zur Alceste zeichnet sich diese Oper durch eine lebhaftere Handlung aus, ohne daß man sagen kann, daß sie dramatisch schlagkräftig sei. Die Vergiftungsszene und die glückliche Rettung Rosemundes sind Peripethie und Katastrophe des Dramas, was nachher noch folgt, erscheint als Anhang, denn das Endziel, der endgültige Sturz Rosemundes ist in der Handlung absolut unvorbereitet. Und dieses Endziel, abgesehen von der Passivität der Rosemunde, würde die Königin zur eigentlichen Heldin des Dramas machen, denn ihre Aktion, die Beseitigung der Nebenbuhlerin, erhält dadurch führende Bedeutung; wenn nur der Zuschauer die innere Berechtigung zu ihrer Aktion der Königin von Anfang an zuerkennen könnte. Und daß er das nicht kann, liegt in der einseitigen Ausprägung ihres Charakters. Die Königin wird lediglich in ihrem Rachedurst gezeigt und kann deshalb nicht die Sympathie des Zuschauers haben, die von Anfang an auf seiten der Rosemunde ist. Diese innere Zwiespältigkeit nimmt dem Drama seine Wirkung. Andrerseits gab das einseitige Heraustreiben der Rachewut der Königin dem Dichter Gelegenheit, die sanfte, schöne Rosemunde desto rührender erscheinen zu lassen und dadurch Kontraste einzuführen, die in der Alceste so sehr vermißt wurden. Diesen beiden gegensätzlichen Charakteren gegenüber kommt auch der König Heinrich zur Geltung, erst als siegreicher Held und dann als Liebhaber. Belmont und die Begleiterinnen der Rosemunde, Emma und Lucie, treten ganz zurück.

Die Charakterzeichnung der Hauptpersonen hat der Komponist noch vertieft. Die Königin hat vier Arien zu singen, und alle sind nach demselben Rezept der neapolitanischen Rachearie gestaltet: rapides Tempo, rauschende Skalen, riesige Intervalle, starke dynamische Kontraste und streckenweise Unisono-Führung der Singstimme und Begleitung. Am wirkungsvollsten ist die erste dieser Rachearien gelungen, die auch textlich gut eingeführt ist. Belmont hat der Königin entdeckt, daß das Labyrinth eine Nebenbuhlerin enthält, er läßt die Königin allein, und diese bricht nun in ohnmächtige Wut aus. Im zweiten Aufzug hat die Königin in einem Secco den Befehl gegeben, das Labyrinth zu öffnen, und noch einmal gewinnt die Eifersucht in ihr das Feld: »Verruchter Gedanke, dich ertrag' ich nicht!« Das ist das Thema der zweiten Arie. Und wie sie schon Belmont den Befehl gegeben hat, den Giftbecher herbeizuholen, da freut sie sich der Rache, die sie ausüben wird, und zum drittenmal läßt sie ihre Wut in einer Arie aus. Dann tritt sie vor Rosemunde, und

ihre Drohungen werden von energischen Orchestereinwürfen bekräftigt; stürmische, gebrochene Akkorde begleiten sie an der Stelle, wo sie Rosemunde die Wahl zwischen Gift und Dolch stellt. Aber gleich danach fällt die Rede wieder in das Secco zurück. Die große Ehestandsszene im vierten Aufzug hat Schweitzer im Secco abgehandelt und dadurch mit Glück schneller vorüberziehen lassen. Doch am Schluß desselben steht wieder eine Wutarie der Königin: »Unwürdiger, Du sollst sie haben'« in der sie noch einmal allen Haß ausläßt. Am Ende der Oper, wo die Königin gerade erscheint, als Rosemunde den Thron besteigen will, hebt sich der Moment, in dem sie Rosemunde ersticht, mit einem stürmischen Orchestereinwurf bedeutend von dem Secco ab, in welchem der Schluß verläuft.

Rosemunde erscheint in allem als der Kontrast der Königin, als zartes, duldendes und liebendes Mädchen. Im ersten Aufzug nach der Rachearie der Königin beruhigt ein kurzer Instrumentalsatz die Leidenschaft und ermöglicht zugleich den Szenenwechsel. In ihrem Garten sitzt Rosemunde in trüber Stimmung und sehnt sich nach dem Geliebten; ein Monolog in breiter Aufführung, Secco, Arie und Accompagnato dient dazu, diese Stimmung deutlich zu machen. Von Emma und Lucie geführt, naht sich nun der Chor ihrer Gespielinnen, um Rosemunde aufzuheitern. Zum Übergang in den nächsten Chorszenen hat der Dichter einen Instrumentalsatz folgenden Inhalts vorgeschrieben: „Die Musik sinkt aus der zärtlichsten Schwermut stufenweise zu einschlummernder Ruhe herab. Plötzlich gebietet sie wieder Aufmerksamkeit«. Schweitzer ist an dieser Stelle nur ein ganz ausdrucksloses, nichtssagendes Motiv eingefallen, mit dem er anfangs sogar eine etwas lebhaftere Stimmung erweckt; dann mit solistischer Verwendung der zwei Violinen, Viola und Flöten sinkt die Musik in Pianissimo, worauf ein Allegretto vivo im Tanzrhythmus einsetzt. Nun folgt eine große Chorszene, bei deren Ausführung sich der Komponist genau an die Formen des Dichters gehalten hat. Ein erster Teil in Rondoform enthält Ermunterungen des Frauenchors und der Emma, sowie die Antwort der Rosemunde. Der zweite Teil handelt von der Rückkehr des Geliebten als Sieger aus dem Kampf und gliedert sich formal durch die viermalige Wiederkehr eines heroischen Themas. Darauf folgt eine reizvolle Einleitung zum Ballett der Nymphen durch die Frauenstimmen der Emma und Lucia (Beispiel 7). Das Ballett selbst fehlt in den Partituren und das Berliner Exemplar enthält an dieser Stelle folgende Mitteilung: »Die Balletmusik ist von Schweitzer selbst nicht gesetzt: sondern deren Arrangement der Willkühr des Musikdirektors desjenigen Theaters, wo diese Oper aufgeführt wird, und die Balletts dabei sein sollen, überlassen worden«. Das Schwergewicht des ersten Aktes liegt in diesen Chorszenen, die in ihrer Breite wiederum zeigen, daß Schweitzer in der

straffen musikalischen Gliederung die Vorbilder, die Jommelli gegeben hat, nicht erreichen konnte.

Im zweiten Aufzug wird noch einmal Rosemunde inmitten ihrer Umgebung vorgeführt; auch die hierher gehörige Ballettmusik hat Schweitzer nicht selbst geschrieben. Ein Chorsätzchen von zwei Takten »O Himmel, was nähert sich!« begleitet das überraschende Auftreten der Königin an dieser Stelle; Sechszehntelläufe illustrieren die Flucht der Gespielinnen, während wiederum die dramatische Hauptsache, die Auseinandersetzung der beiden Rivalinnen bedeutungslos in einem Secco abgemacht wird. Die neunte Szene zeigt Rosemunde und Emma in angstvoller Erwartung. Emma stimmt zum Trost die Kavatine »Wie ein Kind in Mutterarmen« an, ein inniges Stück, das Schweitzer selbst sehr geschätzt hat[1]. Stürmisch erscheint die Königin und in einer von Wieland groß gedachten Szene stellt sie Rosemunde die Wahl zwischen Gift und Dolch. Schweitzer hat diesen Moment mit rapiden, gebrochenen Akkorden des Streichorchesters begleitet und so aus dem Secco, in dem die Szene verläuft, herausgehoben. Ein großes Duett folgt, Rosemunde bittet um Schonung und die Königin weist sie zurück. Im zweiten Teil dieses Duetts ist der Versuch gemacht, die beiden Frauen in ihrem verschiedenen Wesen zu charakterisieren. Rosemunde singt in langen, klagenden Tönen, während die Königin in raschen, stürmischen Figuren ihren Zorn zum Ausdruck bringt. Wie alles vergebens ist, verlangt Rosemunde den Becher und leert ihn. In einem immer ruhiger werdenden Accompagnato ist ausgedrückt, wie sie allmählich ohnmächtig niedersinkt.

Den vierten Aufzug eröffnet ein Monolog der Rosemunde. Sie erwacht aus ihrer Ohnmacht und vergegenwärtigt sich noch einmal, was vorgefallen ist. Hier findet sich eine noch deutlichere Verwendung eines Leitmotivs, als in der Herkulesszene der Alceste: Mit der Erinnerung an ihr Flehen um Schonung erklingt vier Takte lang das Thema des großen Duetts im zweiten Aufzug. Das folgende Wiedersehen der Rosemunde mit dem König ist in seiner dramatischen Bedeutung von Schweitzer wieder nicht erfaßt und hervorgehoben. Gelegenheit, die Innigkeit der Rosemunde zu zeigen, bot die achte Szene dieses letzten Aufzugs; eine Arie »O Liebe, warum machtest Du uns nicht zu Hirten jener Matten«, benutzte Schweitzer wieder als Unterlage, den ihm eigensten, gefühlvollen Ton anzuschlagen, der auch in dem folgenden Duett »Dir hingegeben« beibehalten ist (Beispiel 8).

Die Tenorpartie des Königs bietet nichts irgendwie Interessantes; obwohl der König erst im dritten Aufzug in Erscheinung getreten ist, hat er drei Arien zu singen, die alle seine Liebe zu Rosemunde zum Gegenstand haben. Belmont, eine Nebenrolle, hat durch Zuteilung einer Arie

1) Vgl. Anhang, Brief Nr. 8.

und Teilnahme an einem Duett eine Bedeutung bekommen, ähnlich der Partheniarolle in der Alceste. Zu Beginn des zweiten Aufzugs verlangt er Einlaß in das Labyrinth, der ihm aber von dem Ritter des Turmes verweigert wird. In einem langen, bewegten Duett setzen sich die beiden auseinander. Dann, nachdem er der Königin die Meldung von der Ankunft des Königs gebracht hat, ahnt er das kommende Unheil und bricht in die Arie »In nächtlichen Wettern« aus, ein Stück, in dem Schweitzer alle Kulissenmanieren der italienischen Oper ins Feld führt.

Den auffallendsten Unterschied zur Alceste machen die umfangreichen Chorszenen in dieser Oper aus. Über die Chöre, welche die zweite Hälfte des ersten Aufzuges einnehmen, wurde schon gesprochen. Der Frauenchor tritt noch einmal in Aktion und hat den König mit traurigen Gesängen von dem Unheil zu benachrichtigen. Ein Ritter- und Knabenchor empfängt mit einem Triumphgesang den König im dritten Aufzug nach seiner Heimkehr als Sieger, der sein Vorbild in dem Huldigungschor im zweiten Aufzug von Holzbauers »Günther von Schwarzburg« hat. Nachdem Tenor und Baß den Chor zweistimmig begonnen haben, setzen die Knappen, Altstimmen, ein, um zuletzt vereinigt mit vollem Orchester den Triumphchor effektvoll zu Ende zu führen. Das ganze Ensemble ist am Schluß der Oper versammelt, um Rosemunde als Königin zu begrüßen.

Eröffnet wird auch die Rosemunde durch eine französische Ouvertüre, die deutlicher als die der Alceste zeigt, wie wenig sich Schweitzer im alten Stil wohl fühlte; im Bau entspricht sie genau jener, die Thematik und Durchführung ist aber dürftiger. Außer der Ouvertüre kommen noch zwei Instrumentalstücke vor, eine Trauermusik im dritten Akt im Anschluß an den Frauenchor durch Klarinetten, Fagotte und gedämpfte Hörner vorgetragen, sowie ein prunkvoller Krönungsmarsch im fünften Aufzug.

Die bei Schweitzer einzig in diesem Werke eingeschobenen Orchesterstücke bedeuten ein Zugeständnis für die Mannheimer Oper und ihr berühmtes Orchester. Eine ähnliche Einstellung auf die gegebenen Verhältnisse zeigt sich auch in der reicheren Behandlung des Orchesters als Begleitinstrument; durchweg sind die Füllstimmen stärker herangezogen, als in der Alceste; auch die Einfügung der Klarinette in das Holzbläserensemble, allerdings nur an einigen wenigen Stellen, geschah aus demselben Grunde.

4.

Gestaltung der Oper als rührendes Drama, mit Behandlung der Musik nach rein musikalischen Gesichtspunkten, so ließe sich das Wesen der Versuche Wieland's und Schweitzer's, eine deutsche Oper zu finden, kurz

charakterisieren. Der Schwerpunkt liegt also nicht im Drama, sondern in der Musik. Läßt man diesen Grundsatz einmal gelten, so ist das hauptsächlichste Erfordernis das, daß die Musik den ihr eingeräumten Vorrang, mit dem Werk des Dichters nach ihren eigenen Gesetzen umzugehen, mit Recht behauptet, das heißt, daß ihre vorzügliche Beschaffenheit ohne weiteres ihr den Vorrang zusichert und die Dichtung, die sie im großen und ganzen seelisch zu vertiefen da ist, im einzelnen mit ihrer Macht, der Wirkung auf das Gemüt in den Hintergrund drängt. Legt man diesen Maßstab an die Werke Schweitzer's, dann muß gesagt werden, daß es ihm gelungen ist, in einzelnen Fällen seiner Musik die gewollte Stellung anzuweisen. Er hat den Ausdruck für zarte, innige Gefühle besessen, mit einem schon mehrfach betonten Zug in das Große, Hoheitsvolle; allein für feurige leidenschaftliche Gefühle, für niederschmetternde Eindrücke hat seine Sprache keine Töne gefunden; darin ist er über konventionelle Schemen nicht hinausgekommen. Aber nicht nur diese allgemeinen Empfindungen muß, bei einer solchen Stellung, die Musik auszudrücken imstande sein, sondern sie muß auch in sich, in ihrer musikalisch-technischen Beschaffenheit den Stempel des Vollkommenen, des Notwendigen haben. Und diesen Eindruck vermitteln die Werke Schweitzer's nicht. Man vermißt vor allem Leichtigkeit in der Erfindung; seine Themen heben oft mühsam an, gewisse gleiche Anläufe lassen sich durch seine ganzen Werke hindurch verfolgen; man vergleiche in dieser Beziehung z. B. die Nachtigallenarie im Elysium, das Duett »Das beste Mädgen«, und den Rundgesang im Apollo unter den Hirten, den Opferchor in der Alceste, die Arie des Königs »Vorüber ist der Sturm« in Rosemunde, die alle die gleiche Themenbildung aufweisen: Dominantauftakt und zweimaliger Anschlag der Tonika; ähnliche Bildungen, die einen Mangel an Erfindungskraft beweisen, ließen sich noch mehr aufweisen; dahin gehören auch stereotype Schlußbildungen, die bereits der zeitgenössischen Kritik aufgefallen sind[1]. Ferner ist eine musikalische Feinarbeit, wie sie etwa Jommelli in seinen Hauptopern geliefert hat, bei Schweitzer fast nirgends zu finden. Vor allem aber fehlt der große Wurf, das geniale Hinauswachsen über seine Arbeit. Wenn große Kunst absoluten Wert in sich besitzt, so kann Schweitzer's Kunst nur ein relativer Wert zugesprochen werden. Und darin liegt auch der Hauptgrund, weshalb seine Musik Wirkungen in die Ferne nicht gehabt hat[2]. Eine zweite, nicht geringere Ursache liegt aber auch darin, daß der Ge-

---

1) s. S. 9.

2) Auch der im unmittelbaren Anschluß an die Alceste entstandene »Günther von Schwarzburg« von J. Holzbauer ist von Schweitzer nicht beeinflußt. Analoge Melodiebildungen wie in der 3. Arie der Alceste und in der 1. Arie der Pfalzgräfin im Günther (Denkmäler d. Tonkunst, VIII, S. 22) sind Allgemeingut der Zeit.

danke, in der Oper das Vorrecht der Gestaltung der Musik einzuräumen, überhaupt ganz unzeitgemäß war. Alles hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darauf hingedrängt, das Drama in der Oper zu seinem Recht kommen zu lassen, eine zweite neapolitanische Schule der Jommelli, Traetta, Majo u. a., ein Gluck, sie erkannten die Notwendigkeit einer Reform der Oper als Drama. Und diesem Zug der Zeit lief der Versuch der Begründung einer deutschen Oper durch Wieland und Schweitzer entgegen.

5.

Ein Verzeichnis der Werke Schweitzer's gibt zuerst Reichard: Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1776, S. 191; sicher auf mündlichen Angaben Schweitzer's fußend zählt er die bis 1776 entstandene dramatische Musik des Komponisten vollständig auf. J. G. Meusel, Teutsches Künstler-Lexikon 1778 und Forkel, Musikalischer Almanach 1782 fußen auf ihm; ebenso Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790, Art. Schweitzer. Auf Grund seiner Bibliotheksforschungen machte Eitner in seinem Quellenlexikon eine Reihe bisher unbekannter Kompositionen namhaft, die in dieser Arbeit noch ergänzt werden konnte; besonders durch die Heranziehung des Gesamtkataloges der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland, dessen Einsichtnahme durch die gütige Erlaubnis des Herrn Professor Dr. Max Seiffert in Berlin möglich war, wofür ihm auch hier der verbindlichste Dank ausgedrückt sei.

Ein großer Teil der namhaft gemachten Werke ist verloren gegangen. Für die Werke, die in und vor der Weimarer Zeit entstanden und in Schweitzer's Händen geblieben sind, gibt Wieland in einem Gespräch mit Böttiger 1798 Auskunft[1]: »Die sämtlichen Musikalien Schweitzer's, Körbe voll, dienten einem hiesigen Becker, bei dem er gewohnt hatte und bei dem sie auf dem Dachboden lagen, zum Ofenheizen.«

Einen Teil von den durch die Seiler'sche Truppe aufgeführten Arbeiten behielt Seiler bei seinem Abgang vom Gothaer Hoftheater, er wurde 1780 vom Frankfurter Magistrat beschlagnahmt und von Dalberg in Mannheim erworben. Ein »Verzeichnis der Seiler'schen Theater-Musikalien« im Archiv des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim[2]) nennt folgende Werke, die Schweitzer angehören:

1) Böttiger, Literarische Zustände, I., S. 225.

2) Faszikel, Bd. I, 2, Nr. 21; abgedruckt bei Walter, Archiv und Bibliothek des Großherzogl, Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, II., S. 143.

Die Wahl des Herkules,
Der bürgerliche Edelmann,
Elysium,
Alceste,
Der lustige Schuster, [?]
Die Dorfgala,
Apollo unter den Hirten,
Pygmalion,
Musik zu Philemon und Bauces,
Musik zum menschlichen Alter.

Außer Gebrauchsexemplaren scheinen sich unter diesen Beständen auch eine Anzahl Autogramme gefunden zu haben, von denen Abschriften nie existiert haben. Diese Bestände sind nicht mehr vorhanden und wahrscheinlich bei dem Brande des Mannheimer Theaters im Jahre 1795 zugrunde gegangen, ebenso wie die Original-Partitur der Rosemunde[1]).

Für die bei Schweitzer's Tod hinterlassenen Werke aus seinem Privatbesitz gibt Cod. Chart. A 1333, 9 der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha Auskunft. Danach wurden sämtliche hinterlassenen Musikalien Schweitzer's der Herzoglichen Hofkapelle einverleibt. Nachforschungen im H. Hoftheater und in der H. Bibliothek in Gotha ergaben, daß diese Bestände nicht mehr vorhanden sind.

Ein großer Teil von Autogrammen und Abschriften kam durch eine Schenkung Wieland's an den Stadtinspektor Brahl nach Königsberg i. Pr.; diese Bestände befinden sich jetzt in der Königlichen und Universitätsbibliothek in Königsberg.

Autogramme konnten mit Sicherheit aus der Kenntnis der Briefe Schweitzer's, die im Anhang veröffentlicht werden, sowie nach vorhergehenden Widmungen festgestellt werden.

An letzter Stelle im folgenden Verzeichnis steht, alphabetisch geordnet, das Verzeichnis der Balletts, zu denen Schweitzer nach Ekhof's Tagebuch für die Seiler'sche Truppe die Musik geschrieben hat. Die Zeit ihrer Entstehung sind die Jahre 1772—1775; nach der Errichtung des Gothaer Hoftheaters wurden keine Balletts mehr aufgeführt.

Bei den gedruckten Klavierauszügen, die noch in größerer Anzahl, auch im Privatbesitz vorhanden sind, werden Fundorte nicht angegeben.

An Abkürzungen sind gebraucht: P. = Partitur, St. = Stimmen, Kl.-A. = Klavier-Auszug, Ms. = Manuskript, Dr. = Druck, V. = Verloren, A. = Autogramm.

1) F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 299.

1769 Cantata: Furibonde tempeste, irati venti. Hildburghausen 10. April 1769. P. A. mit Widmung; Kgl. und Universitätsbibliothek, Königsberg.

vor 1770 Oster-Kantate: nach der Poesie Sr. Herzogl. Durchl. Herrn Ernst Friedrich Carl von Hildburghausen: Hallelujah! Heil und Kraft. P. Ms. Kgl. und Univ.-Bibliothek, Königsberg; Kgl. Bibliothek, Berlin; Kirche zu Annaberg; Kirche zu Kalten Sundheim (Weimar); Kirche zu Geithain; Kirche zu Plauen; teilweise in Kgl. und Univ.-Bibliothek, Königsberg als »Musick auf's Osterfest«[1]. P. St.

1779 Walmir und Gertraud, ein Singspiel von J. B. Michaelis. V. daraus: ein Lied »Ein arger Poltergeist«; eine Arie »Man überleg' es um und an« im Gothaer Theaterkalender 1776.

Herkules auf dem Oeta, Singspiel von J. B. Michaelis, V. Musik (Divertissement) zu: »Der Wucherer, ein Edelmann« von Le Grand. V.

Musik zu: »Der Bürger ein Edelmann, von Molière. V.

1770 Elysium, ein Vorspiel mit Arien von J. G. Jacobi, P. Ms. Kgl. Bibliothek, Dresden; Stadtbibliothek, Leipzig; Großh. Bibliothek, Darmstadt; Royal College of Music, London. Kl.-A. Ms. Kgl. Bibliothek, Dresden. Kl.-A. Dr. Königsberg 1774. — Daraus Arie: »Welche Fluren, welche Tänze« und »So leise schlug mit ihren Flügeln die Nachtigall« in den Ariensammlungen XIII und XI der Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim.

Der lustige Schuster, Singspiel von C. F. Weise, V.

Apollo unter den Hirten, ein Vorspiel mit Arien von J. G. Jacobi. P. A.; Kgl. und Univ.-Bibliothek, Königsberg.

1771 Sinfonie zum Trauerspiel Richard III. von C. F. Weise, V.

Die Stufen des menschlichen Alters, ein Vorspiel von J. K. Musäus, V.

1772 Die Dorfgala, Schauspiel mit Arien und Gesängen, P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin; Kgl. Bibliothek, Dresden[2]; Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters Mannheim. Kl.-A. Dr. Leipzig, 1777. Daraus: Arie der Antoinette »Umschmachtet von flatternden Westen«, Theater-Kalender 1774.

---

1) In diesem Exemplar sind merkwürdigerweise Violinen, Viola und Oboen in Partitur und Stimmen in F-Dur wie Klarinetten in B notiert, während Singstimmen und Baß, wie das Original in Es-dur stehen.

1) Die Angabe bei Eitner, eine Partitur der Dorfgala befinde sich auch im Opern-Archiv zu Dresden, trifft nach einer gütigen Mitteilung der General-Direktion der K. musikalischen Kapelle und der Hoftheater nicht zu.

Pygmalion, Melodrama von J. J. Rousseau, V.

Musik zu Philemon und Baucis von C. G. Pfeffel, V.

Aurora, Cantata per musica. 24. Oktober 1774. P. A. Stadt-Bibliothek, Leipzig.

Ariadne auf Naxos, Melodrama von J. Ch. Brandes, unvollendet teilweise zu Alceste benutzt.

1773 Alceste, Singspiel von C. M. Wieland. P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin; Kgl. Bibliothek, Dresden; Großh. Hof-Bibliothek, Darmstadt; K. Kgl. Hof-Bibliothek, Wien; Verein der Musikfreunde, Wien; Großh. Bibliothek, Weimar; Stadt-Bibliothek, Leipzig; Conservatoire national Paris. — Daraus: drei Arien, Finale 5. Akt in Musikalien-Sammlung des Großh. Meckl. Schweriner Fürstenhauses[1]. Arie der Parthenia »O! der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen« in Lieder und Gesänge für's Klavier und Gesang von verschiedenen Meistern. Kl.-A. Ms. Kgl. Bibliothek, Dresden; dieselbe, Kl.-A. mit Viol. Obl. Ms. Goethe-National-Museum, Weimar. — Kl.-A. Dr. Leipzig 1774 und Berlin und Liebau 1786, letzterer teilweise zur Partitur erweitert.

Die Wahl des Herkules, ein lyrisches Drama von C. M. Wieland. P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin, enthält nur etwa die Hälfte, bis zum Erscheinen der Tugend.

1775 Zwei Arien zu Grétry's »Redendem Gemälde«. Davon die eine »Die Liebe ist ein drolligt Ding« im Theater-Kalender«, Gotha 1775.

Polyxena, ein lyrisches Monodrama von F. J. Bertuch, P. A. in Friedr. Nik. Manskopf's Musikhistorischem Museum, Frankfurt a. M. P. Dr. Weimar 1793. — Daraus: Rec. und Arie »Umsonst Polyxena, Du bist verlassen«, St. in Kgl. und Univ.-Bibliothek, Königsberg (in 14258 [G] a).

Das Fest der Thalia, ein Vorspiel mit Arien von H. A. O. Reichard, V.

Erwin und Elmire, Singspiel von Goethe, V. — Daraus: »Ein Veilchen auf der Wiese stand«, im Gothaer Theater-Kalender 1777.

1776 Musik zum Clavigo von Goethe, V.

1777 Rosemunde, Singspiel von C. M. Wieland. P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin; Archiv des Großh. Hof- und National-Theaters Mannheim; Großh. Bibliothek, Darmstadt. Daraus mehrere Szenen, einzelne Arien, Duette usw. in Re δ 81; Re δ 82; Re δ 17;

1) In Kade, Die Musikalien-Sammlung des Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses, 1893, S. 54 ist das Finale unter Anonyma angegeben.

14253; 14255; 14258; 14259; in Kgl. und Univ.-Bibliothek. Königsberg[1]).

1781 Klavier-Variationen in: Canzonette für's Klavier mit Veränderungen von verschiedenen Tonkünstlern, Gotha 1781. Kgl. Konservatorium, Brüssel. [B. Wagener.]

1783 Grabgesang, Gedicht von H. A. O. Reichard, P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin; British Museum, London.

1784 Rondo für Klavier und Lied in: sechs Rondos und 6 kleine Lieder, von 12 verschiedenen Komponisten, Leipzig 1784[2]). Kgl. Bibliothek, Dresden; Kgl. Konservatorium, Brüssel.

1787 Ein feierliches Kirchenstück zur Eröffnung des Landtags, unvollendet, V.

Nicht datierbare Werke:

Sinfonia in *G*-dur. P. St. Ms. Schloß Rudolstadt.

Sinfonia in *D*-dur. St. Ms. Bibliothek des Großh. Hoftheaters Weimar[3]).

Sinfonia in *Es*-dur. St. Ms. Musikalien-Sammlung des Großh. Meckl. Schweriner Fürstenhauses.

6 Sinfonien. St. Ms. Angezeigt im Verzeichnis geschriebener und gedruckter Musikalien usw. Breitkopf & Härtel, 1836, S. 24.

Trio für Klavier, Violine und Violon-Cello. St. Ms. Ebenda S. 49.

Missa in *C* dur. P. Ms. Kgl. Bibliothek, Berlin.

Kantate auf's Religionsfriedensfest »Kommet her und schauet«. P. Ms. Kirche zu Rossach (Koburg); Kantors Witwe Kraus, Groß-Walbur.

Kantate; Ermunterung zum Lobe Gottes. P. Ms. Verzeichnis usw. Breitkopf & Härtel, 1836, S. 5. [Identisch mit der vorhergehenden?]

Gesang im Sammelband 207 der Pfarr- und Schulbibliothek Reuden bei Bitterfeld[4]).

Balletts:

Die Amazonen [damit wohl identisch: die neuen Amazonen]; Amor als Gärtner; Bauernhochzeit; Die Bergleute; Die bestraften Seeräuber [auch: Matrosen und Seeräuber]; Das bewegliche Gemälde; Die befreiten Sklaven; Blindekuh; Die Croaten auf dem Marsch; Die drei Posträuber; die Dorfschenke; Die Dröscher; Der englische Lustgarten; Die englischen Matrosen; Die Fischer; Der Fischmarkt; Die Gärtner; Der geteilte Strauß; Hanns und Gretchen; Idris und Zenide [von C. M. Wieland]; Incle und Jariko; Der Kobold im Bergwerk; Kohlenbrenner und Müller; Die Korn-

1) Siehe J. Mueller, Die musikalischen Schätze der K. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg, 1870.

2) Siehe Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902, I., S. 304.

3) Aufführungsdaten auf dem Umschlag, 4. November 1781 und 4. Februar 1786.

4) Eine schriftliche Anfrage über diesen Sammelband blieb unbeantwortet.

ernte; Maskerade; Der Mechanikus; Der Morgen auf dem Lande; Die Morgenstunde; Orpheus und Euridice; Der Pilgrim [auch: Der beglückte Pilgrim]; Die Rache des Äolus; Die Rekruten; Der Scherenschleifer; Scibio; Das Serail des Deys von Algier; Die sieben herzhaften Bauern; Der Tausch; Topf- und Haseschlagen; Die verstellten Kranken; Der versteckte Hammel [auch das versteckte Schaf, das gestohlene Schaf, nach Rost's: gelernte Liebe]: Die Waffen des Achilles; Die Werber; Der Werbeplatz; Die Wette; Der Wilde: Die Zauberinnen; Zigeuner als Bettler.

IV.

Anhang.

Die folgenden 15 Briefe von Anton Schweitzer sind mit Ausnahme der Nummern 8, 9 und 13, die der Chronologie halber dort eingeordnet sind, an Friedrich Justin Bertuch adressiert; die Originale befinden sich, ebenfalls mit den genannten Ausnahmen unter Nr. 2931 im Froriepschen Archiv in Weimar (jetzt Goethe-Schiller-Archiv); den Briefen sind noch drei Blätter Rechnungsaufstellungen angefügt, die hier nicht abgedruckt werden. Den Besitzerinnen des Archivs, den Damen Froriep, sei für die gütige Erlaubnis zur Veröffentlichung auch an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen.

Die Briefe 8 und 9 an C. M. Wieland, deren Kenntnis ich der gütigen Mitteilung des Herrn Professor Dr. B. Seuffert in Graz verdanke, entstammen Böttiger's Autographensammlung und liegen im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Der Brief 13 an H. von Dalberg gehört zu einer Sammlung von Briefen Cod. germ. 4830 der Hof- und Staatsbibliothek in München. Er ist bereits veröffentlicht in den Mannheimer Geschichtsblättern V, 11, wo auch die Briefe Mozart's und Gluck's in der gleichen Angelegenheit abgedruckt sind; seines großen Interesses halber ist er hier in der Reihe der übrigen Briefe Schweitzer's eingefügt worden. Es sei hinzugefügt, daß die Briefe nach der Schreibweise der Originale wiedergegeben sind.

1) A Monsieur Bertuch.
Homme des lettres

Franco. à Weimar.

Leipzig, d. 29. 8br. 1774.

Werden Sie mir auch verzeyhen können? In so langer Zeit keinen Brief von mir — da ich indessen überzeugt bin: daß Sie mein Stillschweigen keinen Mangel der gegen Sie hegenden Hochachtung und Liebe zu schreiben werden, so hoffte ich auch Vergebung deswegen zu erhalten. Ich hoffte meine Tour nach Leipzig, über Weimar zu nehmen, allein Unpäßlichkeit hielte mich in Gotha zurück, so, daß ich nicht zugleich mit Seilern abgehen konnte, sondern mit der ordinairen Post nachreisen mußte, um geschwinder fortzukommen, und

diese ordinaire geht, wie Sie wissen, nicht über Weimar. Voraussichtl. [?] aber, werde ich das große Vergnügen haben, bey meiner Retour nach Gotha, mich etliche Tage in Weimar aufzuhalten. Künftigen Samstag reissen wir ganz gewiß von Leipzig ab. Unsern lieben Herrn Hofrath Wieland empfehlen Sie mich bestens, und bereden Ihm, daß er sich, wegen der ihm zugehörigen Exemplarien biß zu meine Ankunft gedulte, ich möchte sie gerne in Person überreichen. Wir haben nun die Alceste 2mal hintereinander aufgeführt, und ist sie auch künftigen Dienstag wieder begehrt worden. Ich bin mit dem hiesigen Publico sehr zufrieden, weil sie mit der Alceste zufrieden sind, denn selbstens die weniger Empfindsamen schienen bey der jedesmaligen Vorstellung, ihre Butterkuchen vergessen zu haben. Die hier vorgefallenen Theater-Begebenheiten werde ich Ihnen mündlich erzälen. Das einzige will ich Ihnen sagen: daß Seiler viel Glück allhier gehabt, und viel Geld gemacht. Mit Herrn Schwikert, den ich als einen braven Mann gefunden, kann ich nicht gänzlich auseinander kommen, ehe und bevor ich mich mit Ihnen, mein Bester! besprochen habe. Freund Steinauer läßt Sie bestens grüßen, und ich empfehle mich Ihrer ferneren Wohlgewogenheit und bin mit unauslöschlicher Hochachtung

ganz ergebenster Diener

Ant. Schweizer.

2) Gotha, d. 27. Febr. 1775.
abends um 10 Uhr.

Versprochenermaßen übersende das Verzeichnis von dem Gelde, welches ich von unsern verehrungswürdigen Wieland erhalten habe, und zwar, so, wie es in meinem Register [?] = Rundhuts-Calender stehet: || d. 2ten May vom Hrn Hofrath Wieland || erhalten: Sessanta Talari, civè, dieci Zecchini, quatro || Caroline in Oro, il resto in moneta, also 60 rth.

Bester Mann! Schreiben Sie es Ihrem guten Herzen zu, wenn ich Sie zu viel plage; und fals ich auch ein böses haben sollte, wie ein Strohseele gnädigst zu behaupten geruhen könnte? so bedenken Sie, daß ich ein armer Vater- u. Mutterloser — dürftiger Waise bin, der Vorsorge bedarf. Solten mich vollends gar die Söhne des Musengottes verlassen wollen — dan, will ich an einen Fluß gehen — Nein — dann will ich Schulmeister, ja, Schulmeisterlein, ein armes Dorfschulmeisterlein will ich werden. Unter die Noten, die ich zu Ihren mir sonsten anvertrauten Arien setzte, will ich uralte geistliche Arien = Texte unterlegen — In meiner Schulstube will ich Concert

geben, denen Dirnen Alceste, Aurora, den Gesang des Apollo etc. vorsingen — doch; will ich noch vors erste der Polyxena das Gewand umthun, welches Sie mir, Liebster Bertuch, vorgezeichnet haben. Dan — wenn Sie noch so etwas — doch — Midas — Cleopatra — Rosemunde etc. Ach! Ich habe doch noch viel zu machen, ehe ich Schulmeister werden kann. Der verwünschte Seiler mit seinen Singestunden hat mit ganz rebellisch gemacht. Könnten Sie ihm doch zusichern: daß, so gewiß wir alle sterben müssen, so gewiß ich mich von ihm trennen würde. Sie sprechen ihn vielleicht bey meiner Durch-Reise. Die Currente Schüler blinzen mich zwar ganz lieblich an, aber ich denke, blinzt ihr nur! Leben Sie wohl! Würdigen Sie mich Ihrer, mir so theuren Fr. schaft, und glauben, daß Niemand mit mehrerer Hochachtung seyn kan, als

Ihr ganz ergebenster Diener

Ant. Schweizer.

Dem Hrn. Hofr. Wieland empfehlen Sie mich bestens, auch dem würdigen hochadl. Kalbischen Hause.

Mich verlangt nach der Antwort des Schwikert.

A Monsieur Bertuch.
Homme des lettres
Fr. a Weimar.

3) Gotha, d. 5. Märtz 1775.

Bey meiner letzten Anwesenheit in Weimar, hatte ich an den Herrn Hofrath Wieland 5 Pistolen, welche mir Ekhof mitgegeben, zu bezahlen, er befahl mir selbige zu behalten, nun muß aber Ekhof eine Quittung haben, die ich mir mit erster Post erbitte, weil er mich dieserwegen beständig angehrt.

Eben erfahre ich, daß Seiler, nachdem ihn ein Brief, den die Madame Koch aus Berlin an ihn hierher geschrieben, per Estaffette zu geschickt worden, sogleich eine Reise dahin genommen habe. Auch soll er einen Ruf nach Rußland haben?

Mit der Polyxena geht's gut, ich bin beynahe schon an der letzten Arie — Behalten Sie mich lieb. Ich bin mit der wärmsten Hochachtung

dero ganz eigner Diener

Anton Schweitzer.

A Monsieur Bertuch.
Homme des lettres
Fr. à Weimar.

4) Gotha, d. 4. Juni. 1775.

Das wußte ich schon seit einiger Zeit, daß H. Wolf eine Polyxena hören lassen würde, aber daß Sie von der Drchlaucht. Herzogin selbst componiert worden, wußte ich nicht. Je nun! Glück zu! Werden Sie mir aber mein Liebster! nicht zu stolz darauf. Sie wollen haben, daß unsere soll gedruckt werden? Gut! Ihr Wille ist mein Gesez. Aber, unter uns gesagt, mit Ettingern ist's in vielem Betrachte nichts. Also, Herr André, — aber, bei diesem Mann habe ich keine guten Briefe. Er bot sich ehedem zum Verleger der Alceste an, und ich antwortete ihm nicht einmahl: Ich würde also nicht die beste Figur spielen, wenn Ich mich nun bey ihm anböte, und doch möchte ich Sie diesem Manne zum Verlage geben. Sie mein Bester! könnten Rath schaffen: Weñ sie sich gütigst die Mühe nehmen wolten, an Hrn. Andrè zu schreiben: daß Sie ihm, (fals er den Verlag genehmigt) binnen 14 Tägen die Partitur von der Polyxena zuschicken würden, (denn ich muß erst eine saubere Copie davon machen lassen,) Sie könnten dabey mit Ihm handeln so gut es seyn mag, denn hier komt es nicht so wohl auf Interesse an, als Hrn. Wolf einen etwaigen bösen Vorsaz zu vereiteln. Dieses wäre meines Erachtens der beste Weg. Andrè könnte auch sogleich Avertissements ausgehen lassen. Die Partitur bekommen Sie in 14 Tagen gewiß von mir doch, oder lassen Sie es Neuhausen thun, wie die Musik der Polyxena ausgefallen ist? Möchts gern wissen. Legen Sie mich bei dieser Gelegenheit dem theuren Carl August zu Füßen, welcher nun bald bey Ihnen ankoñen muß. Ich bin mit möglichster Hochachtung

ganz ergeb.

In Eil.

Anton Schweizer.

An

Herrn

Secretaire Bertuch,

in Weimar.

5) Gotha, d. 17. Jun. 1775.

Niemahls werde ich Ihnen Verdruß machen! Sie wissen schon von ehedem, daß Ihr Wille mein Gesez ist. Bin ich nicht überzeugt, daß Sie mit mir es gut meyen. [sic!]

Indessen ist es doch mit alle dem, eine wunderliche Geschichte mit der guten Polyxena! Ich merke freylich wohl, wo das Genecke hinaus will. Doch ruhig, Alter! — Bändige deinen Schnizbands-Kopf! — Ja! So viel ihn ein ehrlicher Kerl bändigen kan.

Was Sie mir, mein Lieber! von einem gewissen künftigen Einfluß sagen, gewährt mir einen schlechten Trost — denn für mich, dürfte er eben nicht sehr helle seyn. Je nun! Hoffen wir immer das Beste! — Wenn wir nur gesund sind, sagte jener —

Wen Schwikert die Dorfgala im Verlag nehmen will, so steht sie ihm zu Diensten. Den ersten Act habe vor's Clavier schon ausgezogen. Die ganze Piece wird nicht stärker als die Jagd von Hiller ist. Wollten Sie so gütig seyn u. mit Ihm in meinem Namen so gut als möglich accordieren, so würden Sie mich sehr verbinden, denn ich brauche Geld. Aber der ehrs. Mann muß Zutrauen zu mir haben, das heißt: Voraus bezahlen, sonsten lasse ich mich mit ihm gar nicht ein.

Ein gewisser Quidam alhier, arbeitet für Herrn Benda, an einer mächtigen Opera, Cleopatra genannt, dieses sey sub rosa gesagt.

Würdigen Sie mich Ihrer beständig. Wohlgewogenheit. Ich bin mit der vollkom̃ensten Hochachtung

Ihr ganz ergebener

Ant. Schweiter.

Hrn. Hofrath Wieland und Hrn. Baron von Kalb, meinen verehrungswürdigsten Gönnern empfehle ich mich ganz gehorsamst. Elfrieden habe ich dem Herzog übergeben, welcher sie sehr gnädig aufgenommen hat.

6) Gotha, d. 15. 8br. 1775.

Liebster, Bester Mann!

Man sagt mir: Sie seyen böse auf mich? Vom Grunde Ihres Herzens doch nicht. Ganz ist es meine Schuld nicht, daß Polyxena noch immer in meinen Händen ist. Ich vertheidige mich mündlich. Bester Mann! Gönnen Sie mir die wahre Freude, welche ich empfand, da ich hörte, daß Sie unser gute Carl August Seines besondern Vertrauens würdiget. Der Charakter, welchen er Ihnen gegeben hat, ist ein unläugbarer Beweis davon. Nach meinem Wunsche muß es mit Ihnen dessen ungeacht, noch immer crescendo gehen.

Behalten Sie mich immer so lange lieb, als ich nicht aufhören werde, mit der wärmsten Hochachtung zu seyn

Ihr

ganz ergebenster Diener

Anton Schweitzer.

Herrn Hof Rath Wieland bitte mich bestens zu empfehlen.

7) Gotha, d. 16. Merz. 1776.

Man sagt mir: Je zuweilen dächten Sie noch an mich? Zu meiner Beruhigung muß ich's unumgängl. glauben. Wer sollte mir auch Ihre Freundschaft rauben können? Ich nicht — Andre? — Dafür ist mir gar nicht bange, ich kenne Ihr Herz, das steht auf dem rechten Fleck.

Bester Mann! Hr. Hofrath Wieland hat mir ein betrübtes Billet — doux geschrieben. (Es bleibt unter uns.) Ich mag mich nicht darüber ausbreiten — Mag mich nicht selbst kränken —

Wenn ein Mann nichts für die Musenkünste thun kan, Wohlan! so trette er mit noch dreyen Männern, die in Weimar sind, zusamen, wenn sie alsdann alle Viere nichts dafür thun können? — Was zu machen? Einen Rath? — Er steht in der Bibel, im neuen Testamente.

Liebster Mann! Empfehlen Sie mich doch dem einen denen 4 Männer, von denen ich aber sagte, nehml. dem rechtschaffenen, und für die Musenkünste warmen und standhaften Cavalier, dem Hrn. Baron von Kalbe — Ich wäre freyl. des thätigen Beystandes dieses biedern Mannes benöthigt. Reden Sie für mich — Machen Sie — Sie sorgten ja sonsten gerne für mich. Überhaupt, mein Bester! Rathen Sie mir, was ich in meiner gegenwärtigen Lage thun muß? Ich habe mich bey der Errichtung des hiesigen Hoftheaters aller dringlichsten Beredungen, aller angebothenen Vortheile ohngeachtet, zu keinem festen Engagement einlassen können. Die Ursachen wissen Sie, Ich durfte sie nicht sagen, ich mußte mich mit Ausflüchten behelfen. Darf ich dem die Maske noch nicht abnehmen? Es wird mir zu heiß darunter.

Gestern wurde Clavigo aufgeführt, und nach meinem Gefühle, sehr gut. Der Herzog war äußerst bewegt, und zufrieden. Vielleicht ist nie ein Stück bey einer so ganz feyerlichen Stille der Zuschauer aufgeführt worden; ich sage Ihnen, es hat erstaunende Sensation gemacht. Möcht' doch wissen, was die Weimarischen Zuschauern, die hier zugegen waren, davon sagen werden? Zum Monolog des Clavigo im Fünften Aufzug, sowie auch zum Leichenbegängnis habe ich Musik gethan.

Wie wohl thun Sie, daß Sie sich mit dem Theater abgeben, es hat seinen gewissen (?) Nuzen, Sie sind doch ein guter vortrefflicher Mann! Wollten Sie sich an grössern Operetten wagen; so stünden Ihnen diejenigen französischen, die ich in Ansehung der Musik für uns Deutsche eingerichtet habe, solche zu Diensten: Als da sind:

Die Freundschaft auf der Probe. (trefliche Musik vom Gretry.)

Das redende Gemälde. (Die Mus. ebenfalls vom Gretry.)
Zemire und Azor. (Musik vom Gretry.)
Rose und Lolas, der Freund vom Hause. (Musik vom Philidor.)

nebst andern mehr. Noch neben her, behilft man sich im̃er noch mit übersetzen und ballhornisieren — wer soll dem steuern? — Ich wüßte es wohl.

Sobald es mir nun möglich ist, werde ich das unnenbare Vergnügen haben, Ihnen mündlich zu zusichern, mit welcher unwandelbaren Ergebenheit ich sey

Ihr aufrichtiger Diener

Anton Schweitzer.

N. S. Werfen Sie mich doch dem theuren Carl August zu Füssen. Ich kann es nicht nicht vergessen wie freundl. und liebreich mir Ihre Hochfürstl. Durschl. bey Höchsteroselben letzten Hierseyn, da Sie einer Operettenproben auf einige Zeit beywohnten, begegnet haben.

Hrn. Hofr. Wieland empfele mich bestens, bitte beyliegende Quittung demselben gütigst einzuhändigen.

Nun folgt noch ein Liedlein aus Erwin und Elmire. Möchte mir doch der Dichter auch wollwollen.

Leben Sie wohl!

8) Gotha, d. 9. 7br. 1777.
abends 9. Uhr.

Bester H. Hofrath!

Nicht sehr weit bin ich gekom̃en, die Ausarbeitung der Oper kostet Mühe. Ich will Ihnen weiter nichts sagen, als das der erste Act alleine aus 26. Bogen in Partitur besteht. Sie ermessen also leicht, daß ich nicht weiter componiren kan, ehe ich mit meiner Partitur nicht auch mit dem 2.t. Act fertig bin, welche ich fördersamst nach Mannheim liefern muß, damit die draußen auch etwas thun können, u. wir's Werk nach und nach zustande bringen. Ich bedaure sehr, daß Sie aus der mir so gut gerathenen Arie: Wie ein Kind in Mutterarmen etc. ein Duett gemacht haben. Doch, jeder hat seine Ursachen. Wenn Sie mir diese Arie lassen können, so verspreche ich Ihnen, das Duo im 5ten Act: Dir hingegeben etc. recht süß zu componiren. Kommen Sie mir ja so viel als mögl. zu Hülfe, die Zeit ist kurz, der Schreiberey zu viel. Es ist nicht gleich alles aus dem Kopf in den Händen, wie Mahler Conti spricht. Fragen Sie Überreichern dieses, wie er Rosemunden, so weit ich mit ihr (in Partitur versteht sich) gekom̃en bin,

zufrieden ist? und glauben Sie ihm was er sagt: Er verstehts Handwerk. Zu Ihrer Erbauung lassen Sie sich auf seinem Pantaleon etwas vorspielen, er ist kein Hasensaft, sondern ein wahrer Künstler, der sich leichtlich hören läßt, Sie sollen es mir noch dankend erzählen, was die Musik für eine herrliche Sache ist. Wenn Sie ihm gehört haben: so bitten Sie die Herzogin Amalie, daß Sie ihn auch höre. Es solte mir sehr leyd thun, wenn es nicht geschähe, woran ich doch (weñ Sie wollen) keinen Zweifel trag. Nächster Tagen schicke ich's Exemplar von der Rosemunde, bitte mir es aber bald wieder aus. Ich muß abbrechen, meine Ritter lassen mir keine Ruhe, und diesen Abend müssen noch 2 Bogen geschrieben werden. Übrigens bin ich gesund und gutes getrosten Muthes, und bin in Ewigkeit

dero ganz eigner Diener

Anton Schweitzer.

9) Gotha, d. 7. 8br. 1777.

Liebster Herr Hofrath!

Freyl. sitze ich in der Arbeit bis über die Ohren. Füchten Sie aber nichts, es geht gut. Die entsetzliche Schreyberey hat mich doch nicht niedergeschlagen. Sie wissen, ich schreibe für ein großes Orchester, mithin muß alles arbeiten, der erste u. 2.te Ackt besteht aus 65 Bogen voller Partitur. Nun componiere ich weiter, bin frisch u. gesund, frohen Muths, und voll guten Willens. Nur scheeren mich die Mannheimer ganz verflucht, da sie verlangen, daß ich schon mit ehestens wieder hinauskommen soll, und das geht nicht. Heute endige ich erst den 3ten Act. Wenn ich in der Mitte künftgen 9bris abgehen kan, will ich Gott dancken. Man verlangt sehr nach Ihnen in Mannheim. Gehen Sie doch, mit mir hinaus. Folgen Sie mir auch einmahl, es wird Sie nicht gereuen. Als ein demüthiger Laye wünschte ich, daß der König nach seiner Cavatina, (So athm' ich wieder dich etc.) gleich abgienge, denn er ist nicht voller premura seine Rosemunde so geschwind als mögl. in die Arme zu schließen? Wozu also das darauf folgende Recitativ? Es thut der Musik und Handl. nach meinem Gefühl schaden. Ferner wünschte ich, daß Eṁa in der 8ten Scene des 2ten Acts so sagen möchte, wie's in ihrer ersten Handschrift steht: Liebste Rosamund! Laß ab! entflieh den ängstlichen Gedanken, — hör auf zu denken — lege dich an deiner Emma Brust und ruhe — dann sogleich die Arie: Wie ein Kind etc. Was meynen Sie dazu? Ihr Exemplar kañ ich Ihnen vorizt unmögl. schicken, deñ morgen geht es über den 4ten Act her. Es ist ja noch Zeit zum druken. Einen närrischen Streich muß ich Ihnen doch erzählen, weil Sie mir ihn am

ersten zu gute halten werden, sintemahl u. alldie weil Sie wissen werden, was verdamte Launen sind. Eines Abends, da mich vorhero erst ein verfluchter Kerl zum Teufel holen sechirt hatte, dachte ich eben auf dem 4ten Act. Ohne ihn im Zusamenhang mit gehöriger Gemüthsfassung gelesen zu haben, wolte ich mit's Teufels Gewalt die Cavatina: Vorüber ist der Sturm etc. componieren. Sie gefiel mir aber nicht, Ich zog mich an, lief als ein wilder Kerl fort, kam nachts wieder nach Hauß, war ruhiger, mit der ganzen Welt zufrieden, laß den Act durch, sezte mich hin, und schrieb, und es gerieth mir alles herrlich, und nun danke ich Ihnen, daß Sie diese Verse gemacht haben. Der nehml. Umstand, wie bey der Cavatina in der Alceste: O du etc., wenn Sie sich noch daran erinern können. Kurz mit unsrer Rosamund solls gut gehen, verlassen Sie sich darauf. Nun, etwas anders. Eben krieg' ich einen Brief vom Savioli, worinen er wieder leyert, daß ich ehestens hinaus soll, und Sie zu haben, wünscht man über alles. Ich schreibe Ihnen eine Stelle ab, die Sie angeht, damit Sie doch sehen, daß die Mannheimer Ehre im Ranzen haben, Nehmen Sies dem Coz: in C. nicht übel, er ist würkl. ein guter Junge, der viel Geschmack und Litteratur hat:

Si voys voyez Mr. Wieland, vous lui direz, que dans son Mercure il m'a donnè un coup de fouet, en disant, que les galleries entre les mains des doreurs etoient entre mauvaises mains, mais, que je suis fache, qu'il ait tort. Car, dans une gallerie, ou l'Intendant a parcouru pendant trois ans l'Italie, pour acquerir des connoissances en fait de peinture, ou le directeur est peintre, professor de l'Academie de peinture. Il faut plustôt louer la magnificence dun Prince, qui ayant confie ses Tableaux a ces deux personnes, en destine une troisieme come inspecteur, pour avoir soin des cadres, et pour servir les étrangers en cas de besoin. Vertheidigen Sie sich nun am besten, je me lave les mains. Leben Sie wohl, liebster Mañ! Sobald als es mögl. schicke ich Ihnen Rosamunde, behalten Sie mich lieb.

Ich bin wie imer

Ihr eigner Diener

Ant. Schweitzer.

10) Gotha! d. 25. 9br. 1777.

Bester Mann!

Vor das überschickte sage ich Ihnen den gebührenden herzl. Dank. Anbey folgt die Quittung darüber. Haben Sie nur Gedult, unsere Polyxena wird sich nicht schämen dürfen ans Licht zu tretten. Machen Sie doch, daß Ihr Wolf wieder etwas zu componieren kriegt, was liegt

er auf der Lauer! Er frißt niemanden. Hat ihm denn sein Dichter ganz abgesagt? Morgen gehe ich ab nach Mannheim; will hoffen mit guten Vögeln. So viel sey mir erlaubt, Ihnen mein Bester, sagen zu dürfen, daß ich an der Rosemunde alles gethan habe, was in meinen Kräften war, und ich hoffe gute Würkung davon. Mit der ersten Post nach gemachter Probe sollen Sie von mir ein Brieflein haben, daraus zu ersehen seyn soll, wie sich's Ding ausnim̃t. Leben Sie wohl, Bester, ob ich wohl Ihr über großer Schuldner bin, so sind Sie mir den doch auch noch schuldig, Sie werden schon wissen, was?

Ich bin unaufhörl.

Ihr ganz ergebener

Ant. Schweitzer.

11) Gotha, d. 4. April 1778.

Liebster Herr Rath Bertuch!

Hoffentlich wird Ihnen der Hr. Hofr. Wieland bereits gesagt haben, daß mir die hies. Kapelldir: Stelle angebothen worden ist? Inliegend finden Sie ein Schreiben an den Herzog Carl August Hochfürstl. Durchlt; welches Sie Höchstdenenselben eigenhändig zu übergeben demüthigst gebethen werden. Vertretten Sie mich doch bey diesem guten Fürsten auf's beste. Gott! Wie gerne hätte ich mein Leben in Höchstdero sanften Dienste, (die besten Menschen, die mir so sehr am Herzen liegen, an der Seite) zu bringen mögen — — Lieber, rechtschaffener Mann, würdigen Sie mich Ihrer im̃erwährenden Freundschaft, und erlauben mir den Stolz mich nen̄en zu dürfen

Ihr

ganz ergebenster Diener u. Freund

Anton Schweitzer.

12)

Erst seit 6 Tägen habe ich mein Wort gegeben, hier zu bleiben. Der Gedanke, mich von Weimar getrennt zu wissen, war mir unerträglich. Man schien es zu merken, stürmte auf mich los. Endlich bekan̄te ich: daß der edle und erhabene Menschenfreund der Durchlt. Herzog Carl August dazu eingewilligt hätten. Aber, mein Bester, Verehrungswürdiger Mann! Wenn Sie haben wollen, daß ich künftighin ruhig und zufrieden leben soll, so muß mich Ew. Lieber Herzog noch im̃er als einem mit Leib und Seele zugethanen unterthänigsten Diener betrachten. Helfen Sie mir diesen Ruhm erringen! Legen Sie

mich so theuren Fürsten zu Füßen, — danken Sie — Ich fühle zu stark — kan nicht mehr schreiben. Behalten Sie mich lieb

Gotha, d. 23. May 1778.

Anton Schweitzer.

[Couvert.] An

Herrn Herrn

Rath Bertuch

Fr. in Weimar.

[Das Couvert ist mit einem Siegel verschlossen, welcher einen Portraitkopf in Profil mit starker Nase zeigt.]

13) Gotha, d. 24. Juny 1778

Hochwohlgeborner Herr!

Gnädiger Herr!

Wie gerne möcht' ichs wagen, die mir gnädigst zu getheilte Oper Cora zu Componieren! Das Sujet ist vortrefflich, und Ew. Excellenz haben alles so herrlich zum Singspiel angelegt. Fortgehende schnelle Handlung — Nichts von dem anstößigen Langweiligen — welches man sonsten mit Recht den Opern vorwirft. Aber — gesprochener Dialog — dürfte ich — und ich wage es zu hoffen: daß Ew. Excellenz Singspiel sein eigenthümliches Recht nicht vergeben werden, sondern es aus Recit: und Arien bestehen lassen. Ich würde mir, nach meinen schwachen Kräften, die möglichste Mühe geben, denen Vorwürfen, die man der Sing- und Klingerey zu machen pflegt, mit Hochdero Beyhülfe zu begegnen suchen. Wir würden vereint arbeiten, ich würde Ew. Excellenz Stück vor Stück zuschicken, wir würden uns behelligen — Keiner dem anderen Tort Thun — und solchergestalt, zweifle ich nicht, daß die Cora ein dauerhaftes Werk werden könnte.

Es würde die Grenzen eines Briefes überschreiten, wenn ich Ew. Excellenz darinnen meine Begriffe, die ich vom Singspiele habe, mittheilen wollte. Ich berufe mich dahero auf die Musikal. Bibliothek eines gewissen Forkels in Göttingen: In Verlag bey Carl Wilhelm Ettinger zu Gotha, Ersten Bandes, von pag: 100 bis 130 — allwo, in Betref des Singspiels vieles vor kommt, was ich mit Überzeugung unterschreibe, und der nehmlichen Meynung bin.

Ich empfhele mich der beständigen mir schätzbaren Gnade Ew. Excellenz und verharre mit möglichstem Respekt

Ew. Excellenz

unterthänig zugethaner Diener

Anton Schweizer.

N. S. Solte oben berührte Bibliothek in denen dortigen Gegenden nicht zu haben seyn, so würde ich sie Ew. Exc. mit Vergnügen zu senden.

14) Gotha, d. 17. Febr. 1787.

Wohl hab' ich Ihren werthen Brief vom 2. huj: erhalten; gedacht ihn aber nicht eber zu beantworten, bis ich zu gleicher Zeit eine getreue und sauber geschriebene Partitur von der anverlangten Polyxena mit übersenden könnte. Zu meinem Leidwesen erkrankte mein Animal Scibax, da er aber wieder hergestellt ist, so wird besagte Partitur künftigen Donnerstag allerlängstens mit dem Kum̄erwagen von hier abgehen.

Glauben Sie ja nicht, mein Lieber! daß etwa Mangel an warmer Ergebenheit die Ursache dieser fatalen Verzögerung seyn könnte? Sie waren und sind mir im̄er gegenwärtig, ob Sie mich gleich aus Ihrem Andenken verban̄t zu haben scheinen. Dank dem Zufall, der mich Ihnen wieder um etwas nahe gebracht hat. Möchten Sie mich doch Ihrer fernern Freundschaft, nota bene auch als Dichter würdigen, und unmaßgeblich bedenken: daß nicht alle schlafen, deren Augenwimpern geschlossen zu seyn scheinen.

Sie wollen also Ihre Polyxena, mit meiner Musik zu Weimar geben? Je me lave les mains, da siehe Du zu! Der schiefbeinige ehemalige Theaterschmidt zu Gießen sagte einstens von unserer Polyxena (freyl. wohl durch den Mund anderer:) »Stück und Musik wolten in Gotha nicht gefallen!« Kann seyn — oder sey dem, wie ihm wolle! Ich, meines Orts, schäme mich gar nicht, die Polyxena in Musik gesezt zu haben. Freylich kan ich den Wunsch nicht erstiken: fast die besagte Polyxena unter meiner Aufführung, (die in mancher Rücksicht gar nicht unnöthig seyn dürfte,) und zwar auf einem großen geräumigen Schauplatz, der, aus mir gründlich scheinenden Ursachen unentbehrlich ist, wen das Stük seine ganze gehörige Würkung thun soll, gegeben werden möchte. Ich will damit keineswegs gesagt haben: daß es nicht auch auf kleinern Theater gute Würkung thun könne.

Nun, der Gott der Musen überschatte Ihre Polyxena etc. etc. und erhelle ihr den Weg den sie wandeln soll, und das Musikchor helfe ihr den Gang theilnehmend erleichtern. Sie aber, mein Lieber! nehmen die Ihnen ehestens zukom̄en Musikal. Polyxena als ein geringes Opfer, daß ich Ihnen mit warmen und reinem Herzen bringe gütigst an, und erlauben, daß ich im̄er seyn darf.

Ihr ganz eigner Diener

Anton Schweizer.

n. S. Von der Musik zur Elfriede weiß ich kein Wort mehr, auch finde ich nichts untern meinen Papieren. Behelligen Sie mich in dieser Sache, ich will alles machen so gut ich kann. Eben fällt mir ein, daß ich ehedem einen Todenmarsch, der bey dem Leichenzug im Trauerspiel Clavigo gespielt wurde, gesetzt habe. Diese Musik ist aber nichts weniger als ein förmlicher Marsch, u. besteht blos aus blasenden Instrumenten, (die Sie in Weimar sehr gut haben). Vielleicht dürfte sich dieses Stück zum Gebrauch in Ihrer Elfriede qualifizieren? Ich will Ihnen einen Auszug davon, (auf's Clavier gesetzt) zuschicken. Lassen Sie sich's Werkchen von Freund Neuhauß sanft vortragen, und verfügen dann weiter, ich bin ganz zu Ihren Dienst.

15) Gotha, d. 18. März 1787.

Nicht der H. Reichard, sondern der faule Schweizer hat Schuld, daß Sie auf Ihr, vom ersten dieses, an mich abgelassenes Schreiben keine gebührende Antwort erhalten haben. Auch Hr. Rauh konte sie nicht überbringen, weil er vor dem Empfang Ihres Briefs das berühmte Empfehlungsschreiben schon in der Tasche, u. sich von mir beabschiedet hatte. Da nun aber zu vermuthen stunde, daß er sich demohngeachtet vielleicht noch einige Tage hier aufhalten würde, als habe ich besagtes Schreiben auf etliche Tage weiter hinaus datiert.

Daß Sie mein kleines, Ihnen dargebrachtes Opfer gütigst angenom̄en haben, ist mir ein Beweis Ihres guten Herzens u. Freundschaft gegen mich, die ich mir auf im̄er zu erhalten wünsche.

Sie sagen: Ein Geschäftsmann wie Sie haben keine Zeit mehr, mit den holden Musen zu buhlen — Ihr Wort in Ehren, mein bescheidener Herr! Mir leuchtet das, was Sie so zu sagen belieben, nicht so recht ein, weil Sie es denn doch (weißlicher maßen) nicht verschworen haben, Sich allenfals oder gelegentl. wieder mit Ihnen abgeben zu wollen. Der Gott der Musen bestärke Sie in diesem guten Vorsaz. Stolz auf Ihre Gewogenheit, bin ich mit unwandelbarer Hochachtung

Ihr

ganz eigner Diener

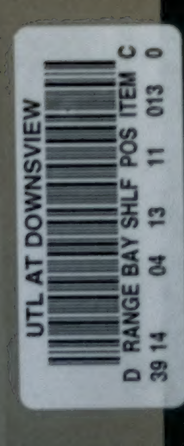
Ant. Schweizer.

N. B. Den Schreibfehler halten Sie mir zu gut, ich begreife gar nicht, wie ich ihn habe begehen können?

Lebenslauf.

Julius Maurer, evangelischer Religion, wurde am 10. April 1888 zu Pforzheim in Baden geboren. In den Jahren 1897 bis 1906 absolvierte er das Großh. Reuchlin-Gymnasium daselbst. Darauf bezog er die Universität München und studierte vier Semester bei folgende Herren Dozenten: Sandberger, Kroyer, Cornelius, Lipps und Voll. Gleichzeitig erhielt er seine musikalisch-praktische Ausbildung auf der Kgl. Akademie der Tonkunst zu München. Von Oktober 1908 bis 1909 leistete er in Kiel seinen Militärdienst als Konzertmeister des Musikkorps S. M. J. Hohenzollern, und hörte im Wintersemester 1908/9 auf der Universität Kiel die Herren Martius und Mayer-Reinach. Im Wintersemester 1909/10 bezog er die Universität Berlin und genoß daselbst während drei Semestern den Unterricht der Herren: Kretzschmar, Wolf, Riehl, Stumpf, Wölfflin und Heidrich. Im Sommersemester 1911 gehörte er der Universität Halle an, um daselbst seine musikwissenschaftlichen Studien unter Herrn Professor Dr. Abert zu vollenden.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 11 013 0